محور للمسرح..!

سيقول البعض: وأي مسرح هو الذي تخصونه بمحور؟! هل في البلاد حركة مسرحية تبرز اهتمامكم هذا؟ وسنقول لأولئك: نعم ليس لدينا من المسرح ما يضارع ما لدينا من الشعر او القصة او النقد، ليس لدينا ما يوازي حركات مسرحية في بلاد اخرى منها ما هو أصغر من المملكة حجماً وأحدث عهداً في التعليم، لكن هذه المقارنات ليست مبرراً لإلغاء كل شيء، لتهميش كل الجهود، وتغييب كل المحاولات. ألا يكون لدينا مسرح نشط كالمسرح في مصر او تونس او المغرب او الكويت او غيرها من البلاد العربية الأخرى ليس معناه انه ليس لدينا مسرح، وألا تكون بيننا تجارب مسرحية عريقة في التأليف المسرحي ليس معناه ان نتجاهل اعمال وجهود رواد كأحمد السباعي وحسين سراج من الجيل السابق ومحمد العثيم وراشد الشمراني وعبد الرحمن المريخي من هذا الجيل. فبين جيل أسّس وجيل يطمح للإضافة هناك بكل تأكيد ما يستدعي اكثر من محور.

إن إقدام قوافل على تخصيص محور للمسرح مؤسس على تقديرنا في هيئة تحرير هذه المطبوعة لما انجز مسرحياً وتطلعنا لما سينجز. ثمة جهود تبعث على الاعجاب وتستحق منا المؤازرة والإشادة، ومن مؤشرات المؤازرة والإشادة ان نحاور الوضع المسرحي، نملي النظر فيه، نتأمل مشكلاته، ونسلط الضوء على منجزاته نشراً للنصوص واستكتاباً للأوراق وعقداً للندوات. هذه هي مكونات المحور، لم يأتنا كل ما تمنيناه منها، ولم نخلص الى كل ما نتوخاه من مناقشتها. لكن حسبنا ان استجابت لنا نخبة من المتميزين بنشاطهم في الحركة المسرحية فطرحت الرؤى وعبرت عن الطموحات وقدمت النصوص.

إن من أولى الأوليات بالنسبة لأية حركة ثقافية مساءلة ما آلت اليه منذ بداياتها والبحث في ما قد تؤول اليه في مستقبلها. ومن هنين تتشكل صورة حاضرها الذي يكتسب اهميته الآنية

كلمة قوافل

التحرير

لأنه مـا نعيشه على اية حـال. وإن كان لـنا ان نقول شـيئـاً في هذا السيـاق فـهو ان المسـرح في المملكة ولد بطموحات النهضة حين اشتد عودها في مطلع الثمانينات الهجرية. تقول الاستاذة فاطمة الوهيبي في بحث توقـفت به عند العام ١٤٠٤ هـ حـول مسـرحة التراث فـي الأدب المسرحي السعـودي (الرياض، ١٤١٥)، انه يمكن اعادة البدايات الى مـا ابتدأت تنشره «مجلة قريش» من مقـالات حول المسرح منذ عام ١٣٨١، وكانت تلك مـقالات عن المسـرح «بأقلام كتـاب مثل: عثـمان شوقي، ومـحمد عـبد الله مليـباري، ومطلب النفيسة، وعلي الـشنواح وغيرهم...» (ص١٠٩)، وكان ذلك مزامناً لتأسيس احـمد السباعي اول مـسـرح في المملكة هـو «مـسرح قـريـش» في مطلع الثـمـانينات ايضـاً. هذا مـع العلم بأن واحـدة من اول النصـوص المسرحـيـة السعـودية قـد كتـبت ونشـرت خارج المـملكة عام ١٣٥٢/١٩٣٢، وهـي مـسـرحـيـة «الظالم لنفسه» لحسين سـراج (الوهيبي،ص١١). كـانت تلك بداية للطموح اكثـر منها لـلإنجاز، ولم يكن العقدان التاليان بأفضل حظاً بكثير: «ففي العشرين عاماً الممتدة ما بين عامي ١٩٣٢ و ١٩٥٤م لا نجد الا ست مسـرحيات، ثلاث منهـا لحسين عـبد الله سراج اصـدرها خارج المملكة، ولعله كـتبهـا خارجهـا ايضـاً (الوهيبي، ص١٢).

ان من الصـعب مقـارنة ما كـان يحـدث بما يحدث الآن، فنحن في مـرحلة ارتفع فـيهـا مد النشـاط المسرحي وصرنا نشهد في مـواقع ومناسبات كثيرة، تعددت داخل المملكة الى المهرجانات العـربية خارجها، حضوراً مميزاً للمـسرح السعودي بنصوص جادة واداء واخراج على مسـتوى طيب. واذا كان هذا النشـاط الحـديث لم يحظ الا بدراسـات قليلة تتناوله بالتـوثيق والتـحليل منهـا دراسة للـدكتـور نذير العظمـة بعنوان المسـرح السـعـودي: دراسـة نقـدية (النادي الأدبي بالرياض ١٩٩٢)،فـإن العـيب فـي الدارسين وليس في المسرح نفسه. على ان هذا لا يصرفنا عن مـواجهة الذات والاعتـراف بأن ما انجز حـتى الآن ليس كل ما نتمناه. فـالمسرح المحلي يعـاني من الكثير من المـعوقات، واذا كـان بعض هذه متعلق بالمرحلـة التي نعيشـها على المستوى الثـقافي/التاريخي، فإن ثمة الكثـير مما يمكن عمله على المستوى المؤسسـي والفردي لتنشيط الحركة المسـرحية بحياة جادة مـؤثرة تنتشر في ارجائها. امـامنا المسرح الوطني كمؤسسـة على شكل هيئة مستـقلة ومتخصصـة لم تنشأ بعد وتكون إطاراً يقابل الأندية الأدبية والمؤسـسات الثقافيـة الأخرى، وامامنا المعهـد المسرحي الـذي سيخـرج في حال انشـائه مخـتصين يدعمون الحـركة بالعلم والمواهب المبنيـة على المعرفة والاتقان. وامـامنا المطبوعات المتخصصة التي تسـهم نشرياً وصحافياً في متـابعة النشاط المسرحي بالدراسة والتعليق وتتبع الاحتياجات. قد تكون الصيـغة الأنسب والأشمل لتحقيق تلك الطموحات او للبدء في تحقيقها هي احياء «المجلس الأعلى لرعـاية العلوم والآداب والفنون» ليرعى النشاط الثقافي على النحو

الذي ترعى فيه المجالس الرياضية انشطتها. وقد يكون شيئاً غير ذلك، مثل دعم وتطوير انشطة وامكانيات جمعية الثقافة والفنون، لكن المؤكد ان وضع المسرح بالذات يستلزم تفكيراً في اتجاه الدعم المؤسسي في بلاد لا تكاد تكون النهضة الثقافية فيها تجد مصدراً من دعم غير ما تقدمه الدولة.

الجانب الأكاديمي من الدعم المؤسسي ابتدأ بالفعل ببداية تخصص للمسرح ضمن قسم الاعلام بكلية الآداب بجامعة الملك سعود، ولكنها ما تزال خطوة اولى ومتواضعة قياساً الى الطموحات. ومؤسسات التعليم على اية حال رافد للحركة المسرحية وليست المكان الاول لنمو تلك الحركة وازدهارها. ومن هنا سنظل بحاجة الى الكثير مما ننتظر تحقيقه من الجهة المناط بها رعاية هذا الجانب من الحياة الثقافية وهي الرئاسة العامة لرعاية الشباب فهي التي قدمت وما تزال تقدم الكثير بقيادة رئيسها صاحب السمو الملكي الأمير فيصل بن فهد. فإلى جانب تخصص المسرح في الجامعة ينبغي ان يكون لدينا معهد للفنون المسرحية بالإضافة الى مسرح بل مسارح وطنية في المراكز الحضرية الكبرى على الأقل، وستكون هذه دعامات حقيقية ومباشرة للحركة المسرحية، هنا كما في كل بلاد العالم.

ستكون تلك دعامات واسس للمسرح ولكنها بالطبع لن تكون هي المسرح ككل، فالمعول سيظل على الطاقات البشرية ممثلة بالطموح والعمل الجاد في التأليف والتمثيل والإخراج. ومن هنا كان العبء الملقى على تلك الطاقات البشرية كبيراً. وفي هذا الصدد لا شك ان ثمة تحديات كثيرة، منها الفني ومنها المنهجي المتصل بهوية المسرح نفسه في خضم التشكلات الثقافية العديدة والمعقدة في عالمنا المعاصر والتي تطرح نفسها باستمرار ليس على المسرح فحسب، وإنما على مختلف اوجه الإبداع الثقافي. تأخذ تلك التحديات شكل سؤال بل اسئلة: أي مسرح نريد؟ أي سيناريو للنمو ستسير عليه الحركة المسرحية؟ هل نسعى الى مسرح يأخذ سمة المثاقفة مع النموذج الغربي، سواء كان من بريخت او يونسكو او باينتر؟ أي الى مسرح في صيغته المعربة كما شاع في مصر ولبنان وبلاد عربية اخرى؟ أم نسعى الى مسرح يحمل سمات اكثر محلية وانغراساً في الموروث الثقافي عربياً إسلامياً فصيحاً كان أم شعبياً؟ وإذا كان الأقرب هو حدوث نوع من التمازج بين هذه السمات على تباينها، فما هي السمة التي ستطغى على هذا التمازج؟ هذه تساؤلات لا بد ان المسرحيين يعرفونها، لكن الى أي مدى هم مشغولون بها؟ الى أي مدى هي هاجس للكاتب والمؤلف والمخرج؟

تلك أسئلة وهموم نطرحها في سياق السؤال الأساس، سؤال المسرح السعودي بفيض طموحاته وهمومه آملين ان يسهم هذا الطرح في التعجيل بعهد جديد من الإنجازات التي تنقل النشاط المسرحي الى آفاق جديدة ومضيئة.

في نظرية الأدب العربي الحديث
مدخل تناصي
القسم الأول

عبدرب النبي اصطيف

ليس ثمة من يماري اليوم في الدّين الكبير الذي طوقّت به العلوم الإنسانية عنق النقد الأدبي ، ولا سيما في هذا القرن الذي غدت فيه علوم مثل علم النفس ، وعلم الاجتماع ، والأنثروبولوجية ، والفلسفة ، واللسانيات الحديثة ، مصدراً لا ينضب للناقد الأدبي يستلهمه في تطوير طرق مقاربته للنص الأدبي . ورغم تفهم المرء لرأي الكثيرين من أتباع المنظور الداخلي للأدب Intrinsic Perspective في أن هذا الاستلهام كان وبالاً على النص الأدبي ، نظراً لما ينطوي عليه من تنكر لطبيعة الأدب بوصفه واحداً من الفنون الجميلة ، فإنه من جهة أخرى لا يمكنه إلا أن يعترف بأهمية الاستبصارات القيّمة التي يسّرتها هذه العلوم في فهم جوانب مختلفة من العملية الأدبية . وأكثر من هذا ، فإن بعضاً من هذه العلوم كعلم النفس (١) ومختلف علوم اللغة الحديثة أو ما يعرف باللسانيات (٢) ، له في موضوعه (الإنسان بالنسبة لعلم النفس ، واللغة الإنسانية بالنسبة للسانيات) من المسوّغات ما يكفي للدفاع عن استلهام النقد الأدبي له في مواجهة هذا الأخير للنص الأدبي . فمنتج النص الأدبي ومتلقيه ومحوره هو الإنسان الذي يُعنى علم النفس بجوانب حياته الشعورية واللاشعورية ، وأداة الأدب هي اللغة الإنسانية محطّ اهتمام علوم اللغة الحديثة . ومعنى هذا أن دارس الأدب لا يغادر ساحة الأدب عندما يستعين بعلم النفس في دارسته لجوانب العملية الأدبية ، وهو لا يبارحه قيد أنملة عندما يقف نفسه على دارسة أداته التي

هيَ اللغة الطبيعية Natural Language أو اللغة الإنسانية ، فينظر إليها من موقع تحالف علوم اللغة الحديثة ، ويتبصّر في وجوهها ومستوياتها المتعددة .

والواقع أنه مهما كان موقفنا من استلهام النقد الأدبي لهذه العلوم الإنسانية في عصرنا ، فإنّنا لا يمكن إلا أن نقّر بأن هذا الاستلهام أصبح حقيقة يصعب تجاهلها ، ولا سيما أنه أحدث تغييراً كبيراً في طبيعة تصوراتنا لمفهومات كثيرة في العملية الأدبية مثل المؤلف ، والقارئ ، والنص ، والقراءة ، والتفسير وغيرها . وقد أدى هذا التغيير إلى تطورات مهمة في مختلف النشاطات الذهنية التي تنطوي عليها الممارسة النقدية من شرح وتحليل وتركيب وتفسير وموازنة وحكم ، وغير ذلك .

وإذا مارغب المرء في التوقف عند مفهوم واحد من هذه المفاهيم هو النص (٣) ، فإنه يستطيع أن يتبين بسهولة مدى التأثير الجذري الذي خلّفه استلهام اللسانيات الحديثة وعلم النفس في فهمنا له من ناحية ، وفي مقاربتنا له من ناحية أخرى . فالنص الأدبي الذي يمكن أن يكون جملة واحدة (كالمثل ، على نفسها جنت براقش) ، ويمكن أن يمتد ليبلغ عدة مجلدات (كرواية البحث عن الزمن الضائع La recherché du temps perdu لمارسيل بروست ، وثلاثية نجيب محفوظ ، ومدن الملح لعبد الرحمن منيف) ، لم يعد يُنظر إليه اليوم على أنه مجرد تأليف لغوي ، يقوم به فرد موهوب ، وينتمي لجنس أدبي معين موروث أو مستلهم من التقاليد الأدبية الأخرى . إنه لم يعد يتألف ، كما يقول رولان بارت ، من " سطر من الكلمات تطلق معنى لاهوتياً أوحد (هو رسالة المؤلف) ، وإنما هو فسحة متعددة الأبعاد تتزاوج وتتصارع فيها كتابات ، ليس من بينها واحدة أصيلة . إن النص نسيج من المقبوسات ناشئ عن ألف مصدر ثقافي " (٤)

ولما كان النص الأدبي ممارسة لغوية تخضع للنظام اللغوي الخاص بلغة ما ، والذي يُكتسب عادة بطريق استيعاب نصوص أخرى أنشئت في هذه اللغة ، فإنه يقوم أساساً على عملية إعادة إنتاج هذه النصوص السابقة له ، والتي خبرها الأديب على نحو من الأنحاء خلال مراحل تكوينه الثقافي . والحقيقة أنه " مهما كان المضمون الدلالي للنص ، فإن وضعه بوصفه ممارسة دالة Signifying practice يفترض مسبقاً وجود نصوص أخرى ... وهذا معناه القول إن كل نص ، ومنذ البداية ، خاضع لسلطة نصوص أخرى تفرض عليه عالماً ما " (٥) . إن مقدرة الأديب تتبدّى أساساً في تشكيله من هذه النصوص التي أتيح له تمثلها في أطوار سابقة من تكوينه الثقافي نصاً جديداً يحمل بصماته الخاصة به ، أو – إذا ما شئنا استخدام لغة المجاز – حياكته من تلك الخيوط

التي يسرها له تكوينه الثقافي نسيجاً محكماً غاية الإحكام يصعب ، إلا على القارئ المتمعن المدقق والخبير ، تمييز خيوطه المكّونة له .

والنصوص إذ ُتستوعب ، وتُنقل ، وتُقبس ، وتتجاور في نفس الأديب ، تتفاعل ، لا على أنها أجزاء تشبه قطع أحجية الجيكسو Gigaw puzzle ، وإنما بوصفها دلالة لها تماسكها ووحدتها . وهي لذلك تتصارع ويحاول كل منها أن يسود النصوص الأخرى ، وتتزاوج مكونة النظام الدلالي الجديد الذي يجسده النص الجديد . فالنص الشعري ، على سبيل المثال ، نص ينتج " في الحركة المعقدة لإثبات نص آخر ورفضه " (٦) ، على حد قول جوليا كريستيفا . ولهذا ، فإن النص في بنيته الإنشائية Discursive Structure هو حصيلة جملة من عمليات تفاعل النصوص أو التناصات interextualities التي تجري فيه . والحقيقة أن للتناص الذي نقع عليه في دراستنا للنص الجديد محرقاً مزدوجاً ، كما يقول جوناثان كولر :

" فهو يلفت انتباهنا من ناحية إلى أهمية النصوص السابقة ، ُملحاً على أن فكرة استقلال النصوص فكرة مضللة ، وأنه ليس للأثر المعنى الذي له إلا لأن أشياء معينة كتبت مسبقاً . ولكن التناص بمقدار تركيزه على قابلية الفهم ، على المعنى ، يقودنا إلى النظر إلى النصوص السابقة على أنها إسهامات في نظام ترميزي Code ، يجعل التأثيرات المختلفة للدلالة ممكنة . وهكذا ، فإن التناص يغدو اسماً لصلة أثر ما بنصوص سابقة محددة أقل من كونه تسمية لمشاركة الأثر في الفسحة الإنشائية Discursive Space لثقافة ما ، أي للصلة ما بين نص ما واللغات المختلفة أو الممارسات الدلالية لثقافة ما ، وصلته بتلك النصوص التي تفصح له عن إمكانية تلك الثقافة " (٧) .

وبسبب تركيز التناص على دراسة النصوص السابقة للنص الجديد بوصفها إسهامات في نظام ترميزي يجعل التأثيرات المختلفة للدلالة ممكنة ، فإن الدراسة التناصية ليست كما يؤكد كولر :

" تفحصاً للمصادر والمؤثرات كما ُتتصور تقليدياً . إنها تطرح شبكتها على نحو أوسع يشمل الممارسات الإنشائية المغفلة ، والنظم الترميزية ذات الأصول المفقودة التي تجعل " الممارسات الدالة للنصوص اللاحقة ممكنة " (٨) .

وهكذا فإنه مادام النص ، أي نص ، في بنيته الإنشائية حصيلة تفاعل نصوص سابقة عليه ، قطعة موزاييك من المقبوسات ، استيعاباً وتحولاً لنص آخر ، أو لنصوص أخرى (٩) ، فإن الطريقة الأكثر جدوى – فيما يبدو لصاحب هذه السطور – في دراسته هي فك هذه البنية – النسيج ، وإعادتها إلى مكوناتها الأولى ، وتبين الطريقة التي تمت من خلالها عملية إنتاج الممارسة الدالة الجديدة .

إن النص الأدبي العربي الحديث ، والشعري منه بوجه خاص ، نص أسهمت في تشكيله مكونات ثلاثة (هي الأنا ، والآخر ، والعالم) . لقد حاك نسيج هذا النص خيطان اثنان (هما خيط التراث العربي ، وخيط تراث الآخر the other) يسّرهما للكاتب العربي وحّدد طريقة تضافرهما وصُور علاقاتهما المتبادلة العالم [١٠] الذي أنجب هذا النص . ولذا ، فإن على المرء أن ينظر بداية إلى هذين الخيطين ويتبين دور كل منهما في تشكيل البنية الإنشائية للنص الأدبي العربي الحديث – هذه البنية التي خلقها التناص ، ويسّرها عالم ُمنتجه .

* * * *

لنتذكر بادئ ذي بدء أن منتج النص الأدبي العربي الحديث هو قارئ قبل أن يكون كاتباً . والغالب في الكاتب ألا يكون قارئاً عادياً ، وسبب ذلك هو وعيه السامي بأداة فنه ، سواء أكان ذلك في نصه أم في نصوص الآخرين . ومعنى هذا أنه قبل أن ينتج نصه الخاص به يكون قد قرأ واستوعب وتمثل الكثير من النصوص السابقة التي تتجاور وتتحاور وتتصارع وتتفاعل بوصفها أنظمة دلالة متماسكة في نصه ، بعد أن تجاوزت وتحاورت وتصارعت وتفاعلت في نفسه . والحقيقة أن المتأمل في طبيعة صلة الكاتب العربي بأداة فنه يلاحظ أول ما يلاحظ أنها ليست – عنده – مجرد نظام لغوي يحكم إنتاج إنشائه الفردي Parole ، ويكفل لهذا الإنشاء الفردي الوصول إلى الآخرين وحسب ، بل هي كذلك أداة للتفكير تنظمه بإجراءاتها وعاداتها وأعرافها وقواعدها . وهي بالإضافة إلى هذا وذاك الأداة الأهم التي تتجلى من خلالها الثقافة الموروثة لمستخدم هذه اللغة . إنها أداة التواصل الأكثر جدوى مع هذه الثقافة . فالفرد يكتسب لغته الأم ويستوعب نظامها بعوامل مختلفة ، يستوعب جوانب كثيرة من هذه الثقافة المدونة بهذه اللغة ، لأنه من الناحية العملية يكتسبها ممارسة ، ويواجهها نصوصاً أدبية وغير أدبية من مختلف العصور ، يطلع عليها في مختلف مراحل تكوينه اللغوي والأدبي والفكري والثقافي . وهكذا فإن الموروث الثقافي للأديب العربي الحديث (الذي يشتمل على نصوص القرآن الكريم ، والحديث النبوي الشريف ، والشعر العربي من الجاهلية حتى يومنا هذا ، والتاريخ العربي ، والقصص ، والفكر في مختلف تجلياته وغير ذلك مما يتواصل معه سماعاً أو قراءة ، ويأخذه مشافهة أو كتابة) يتسرب من حيث لا يدري عن طريق اللغة العربية إلى أرضيته الثقافية ليتجلى فيما بعد في إنشائه الفردي ، في نصه الذي ينشئه [١١] ، هذا النص الذي هو في نهاية المطاف حصيلة تراكم النصوص المستوعبة في نفسه .

إن متتبع نصوص الشعر العربي الحديث ، على سبيل المثال ، منذ مرحلة ما يسمى بالإحياء [١٢] أو مرحلة الكلاسية المحدثة ، يلاحظ بسهولة خيط الموروث الثقافي العربي واضحاً

فيه . يلاحظه في النماذج الكلاسية التي حاكاها شعراء مرحلة الإحياء ضمناً ، أو عارضوها صراحة . ويلاحظه كذلك إشارات واستلهامات لهذا الموروث في شعر رواد الرومنتية ، وتوظيفات متنوعة في شعر مابعد الرومنتية ، ولا سيما فيما يسمى تجاوزاً بالشعر الحر ، أو شعر التفعيلة في النصف الثاني من هذا القرن .

وإذا ما كان المرء في غنى عن التمثيل العربي الكلاسي المحدث ، لأن خيوط الموروث فيه أوضح من أن ُيمثل عليه ، فإن إشارات موجزة إلى نماذج من شعر المراحل اللاحقة ربما تفي بغرض بيان أهمية هذا الخيط أو المكون في النص الشعري العربي الحديث .

فالقارئ ، مثلاً ، لقصيدة " المساء " [١٣] لكبير رواد الرومنتية خليل مطران ، يلاحظ خيط هذا التراث من خلال مجموعة من الإشارات الضمنية للتراث الشعري العربي منذ العصر الجاهلي وحتى العصر العباسي الثاني . فبيتا مطران :

عمرين فيك أضعُت لو أنصفتني　　لم يجدرا بتأسفي وبكائي

عمر الفتى الفاني وعمر مخلد　　ببيانه ، لولاك في الأحياء

يدينان بما ينطويان عليه من معان ودلالات لبيت المتنبي :

ذكر الفتى عمره الثاني ، وحاجته　　ماقاته ، وفضول العيش أشغال

الذي يسّر بسبقه لبيتي مطران إنتاج المعنى الذي يحملانه . والشأن نفسه يتكرر في بيته :

فغدوت لم أنعم كذي جهل ولم　　أغنم كذي عقل ضمان بقاء

الذي يتناص بشكل واضح مع قول المتنبي :

ذو العقل يشقى في النعيم بعقله　　وأخو الشقاوة في الجهالة ينعم

وفي بيته الآخر :

هذا عتابك ، غير أني مخطئ　　أيرام سعد في هوى حسناء

الذي يشي بحضور بيت المتنبي :

هذا عتابك إلا أنه مقة　　قد ضمُن الدرّ إلا أنه كلم

وفي قوله :

ولقد ذكرتك والنهار مودع　　والقلب بين مهابة ورجاء

الذي يتناص مع قول عنترة :

ولقد ذكرتك والرماح نواهل مني وبيض الهند تقطر من دمي

والواقع أن هذه الإشارات وغيرها جديرة بدراسة تناصية خاصة لأنها تعكس صورة شائقة من صور تفاعل النصوص العربية الكلاسية مع نص شعري حديث هو نص مُطران . وهناك بالإضافة إلى هذه الإشارات وجوه أخرى أفاد مطران من خلالها من الموروث الثقافي العربي عامة ، والشعري منه بشكل خاص ، إذ كانت الثورة على الأنموذج الكلاسي مازالت في بدايتها ، وكانت هيمنة هذا الأنموذج أقوى وأشمل وأرسخ من أن يستطيع التحرر منها تحرراً تاماً .

ولما كانت الرومنتية العربية المستلهمة من الرومنتية الأوروبية انعكاساً للرغبة في التخلص من قيود الماضي والولوج إلى العالم المتمدين الحديث (١٤) ، فمن الطبيعي أن يكون خيط التراث العربي خفراً في نسيج الشعر العربي الرومنتي الذي حفل أساساً بخيط تراث الآخر ، وهو في هذه الحالة الشعر الرومنتي الأوروبي .

وبمجرد تجاوز هذه المرحلة إلى ما تلاها من مرحلة الانقلاب على النزعة الرومنتية ، يجد المرء نفسه من جديد أمام وضوح خيط التراث ، حتى لدى شاعر حديث كان له إسهامه الذي لا ينكر في فتح بوابة الشعر الجديد ، كبدر شاكر السياب . والواقع أن دارس نص السياب الشعري (١٥) يقع في قصائده على صور متنوعة للتناص تتفاوت بين :

أ) استحضار نص شعري محدد والصدور عنه في النص الشعري المنتج كما نجد في قصائده " شهداء الحرية" (١٦) التي تعود لعام ١٩٤٢ ، و" بورسعيد " (١٧) التي تعود لعام ١٩٥٦ ، و " شعاع الذكرى " (١٨) التي نشرت للمرة الأولى في ديوانه الصادر عن دار العودة عام ١٩٧٤ ، مع أنها تعود لمرحلة مبكرة من نتاجه الشعري .

فالقارئ لنص قصيدته الأولى يلاحظ بسهولة حضور قصيدة بشار بن برد المشهورة " جفا وده " فيه ، ومزاحمتها له في ذهن القارئ ونفسه ، وكذا الشأن في نص قصيدته الثانية الذي تتبدى فيه ملامح عدة نصوص شعرية تراثية أهمها قصيدة أبي تمام في فتح عمورية ، أما نص قصيدته الثالثة فيقع فيه المرء على نص شعري قريب العهد نسبياً (ولكنه وثيق الصلة بالموروث الشعري العربي ، ويكاد يكون جزءاً أساسياً من متن الشعر العربي الذي يتداوله الشعراء العرب المحدثون عادة في مرحلة تدريبهم الأولى) ، هو نص قصيدة " المساء " لخليل مطران التي تقدمت الإشارة إليها .

ب) اقتباس شطر شهير من نص شعري قديم وإدخاله في تفاعل نصي جديد كما نجده في قصيدة " المبغى " التي كتبت قبل ثورة عام ١٩٥٨ والتي نقرأ فيها :

" عيون المها بين الرصافة والجسر "
ثقوب رصاص رقشت صفحة البدر (١٩)

ج) اقتباس أنشودة شعبية ذات مسحة طقسية معينة ، وترك نظام دلالتها الخاص بها يتجاور ويتفاعل مع نظام الدلالة الخاص بالقصيدة على نحو يترك بصماته واضحة على النص الجديد ، كما نجد في قصيدته " شناشيل ابنة الجلبي " المشهورة والتي تعود لعام ١٩٦٣ والتي نقرأ فيها :

يا مطراً ياحلبي
عبّر بنات الجلبي
يامطراً ياشاشا
عبّر بنات الباشا
يا مطرأ من ذهب (٢٠)

د) إقامة تناص رائع بين قصيدة قصيرة بكاملها ونص قرآني محدد ، كما نجد في قصيدته " لأني غريب " والتي تعود لعام ١٩٦٢ . والحقيقة أن هذا التناص المهم جدير بوقفة قصيرة تتوضح من خلالها أهمية خيط الموروث في نسيج الشعر العربي الحديث . يقول السياب في قصيدته :

لأني غريب
لأن العراق الحبيب
بعيد ، وأني هنا في اشتياق
إليه ، إليها ، أنادي عراقْ
فيرجع لي من ندائي نحيب
تفجر عنه الصدى
أحس بأني عبرت المدى
إلى عالم من ردى لا يجيب
ندائي ،
وإما هززت الغصون
فما يتساقط غير الردى
حجار
حجار وما من ثمار ،
وحتى العيون
حجار ، وحتى الهواء الرطيب

حجار يnديه بعض الدم

حجار ندائي ، وصخر فمي

ورجلاي ريح تجوب القفار [٢١]

وكما يمكن أن يلاحظ قارئ القصيدة فإنها تبدأ من لحظة القطيعة المادية والنفسية التي تشمل الوطن والحبيبة وتتنامى ، بعد تفاعلاتها المختلفة في نفس الشاعر ، وتتمدد في كل الاتجاهات لتأتي على عالم الشاعر بمن فيه ومافيه وتُحوله إلى حجارة ، هي تجسيد لذروة هذه القطيعة .

ثمة في البداية انقطاع عن الآخر (وطناً وحبيبة) ، وشعور عميق بالغربة لدى الشاعر عمن حوله وماحوله بسبب وجود هذه المسافة المادية (كان في بيروت للاستشفاء) [٢٢] والنفسية بينه وبين الآخر الذي يجهد للتواصل معه . وإذ يكثف المرض غربته وبالتالي شعوره بالعجز والضعف والحاجة إلى الآخر يذوب حنيناً نحوه ، ويتجمع هذا الحنين في بؤرة تصدر عنها هذه الصرخة الضارعة :

" أنادي ، عراق "

ولكن ما هي حصيلة هذا التمدد باتجاه الآخر وذاك النداء الحار له ؟ إنها النحيب ، رجع الموت . وهكذا يزداد شعور السياب بالقطيعة عمقاً واتساعاً ، وتلفعه مأساوية جديدة تضاف إلى مأساوية الموقف الأساسي (تزامن الغربة والمرض) ، ولا سيما أن بُعد الآخر (الوطن) لا يد للسياب فيه فيما يزعم – فالعراق هو البعيد ، وليس الشاعر الذي قصد بيروت طلباً للشفاء .

إن هذا الشعور بالقطيعة مع الآخر ، (وطناً وحبيبة) ، واستحالة التواصل معه بسبب الموت الذي يسقطه الشاعر على الآخر ، يضعان الشاعر في موقف يشبه إلى حد كبير موقف السيدة مريم عليها السلام التي تدرجت قطيعتها مع الآخر وتعمقت واتسعت على نحو مماثل .

ولنقرأ ما ورد من آيات كريمة بشأنها . يقول الله عز وجل :

﴿ واذكر في الكتاب مريم إذ انتبذت من أهلها مكاناً شرقياً * فاتخذت من دونهم حجاباً فأرسلنا إليها روحنا فتمثل لها بشراً سوياً * قالت إني أعوذ بالرحمن منك إن كنت تقياً * قال إنما أنا رسول ربك لأهب لك غلاماً زكياً * قالت أنّى يكون لي غلام ولم يمسسني بشر ولم أك بغياً * قال كذلك قال ربك هو على هين ولنجعله آية للناس ورحمة منا وكان أمراً مقضياً * فحملته فانتبذت به مكاناً قصياً * فأجاءها المخاض إلى جذع النخلة قالت ياليتني مت قبل هذا وكنت نسياً منسياً * فناداها من تحتها ألا تحزني قد جعل ربك تحتك سرياً * وهزي إليك بجذع النخلة تُساقط عليك رطباً جنياً * فكلي واشربي وقري عيناً ﴾ [٢٣] .

وكما يتبين من قراءة الآيات المتقدمة ، فإن نقاط التشابه في الموقفين لا تقتصر على الانقطاع عن الآخر – ذاك الانقطاع المتكثف تدريجياً (السيدة مريم عليها السلام تنتبذ من أهلها مكاناً شرقياً ، وتتخذ من دونهم حجاباً ، ثم تنتبذ بعد حملها بجنينيها مكاناً قصياً ، والسياب منقطع عن الوطن والحبيبة لغربته ، ومنقطع عنهما بضعفه وعجزه لمرضه) ، بل تشمل حضور الموت (السيدة مريم عليها السلام تتمناه لنفسها ، وهو شفاء دائها الوحيد ، والسياب يضرع إلى عالم من ردى لا يجيب حنينه إليه ، وهو إلى جانب ذلك مسكون في مرضه بشبح الموت الذي يلوح في الأفق القريب) . وأهم من ذلك كله مأساوية الموقف نتيجة تعمق الشعور بالحاجة إلى الآخر من ناحية ، وإدراك أن التواصل معه أمر شبه مستحيل من ناحية أخرى ، بسبب طبيعة الظرف الخاص بكليهما (البعد الفاصل بين بيروت وبغداد لدى السياب المريض العاجز ، والحمل غير المعهود والذي لا سبيل إلى تفسيره للآخرين هو عقبة التواصل معهم لدى السيدة مريم عليها السلام) .

مهما كان الأمر ، فإن معاناة السيدة مريم يمكن أن تنتهي بعض وجوهها من جانب ، وتستمر وجوهها الأخرى من جانب ثان . فولادة السيد المسيح عليه السلام قد تنهي معاناتها الجسدية وتحمل لها بعض العزاء من ناحية ، ولكنه ما بقي حياً سيبقى تجسيداً لخطيئتها الكبرى في عين الآخر الذي يأخذها بظاهر أمرها . ووضع كهذا يستدعي الرحمة بالطبع من الله عز وجل الرحمن الرحيم . وهكذا ناداها مناد ﴿ ... من تحتها ألا تحزني ، قد جعل ربك تحتك سرياً ، وهزي إليك بجذع النخلة تساقط عليك رطباً جنياً ، فكلي واشربي وقري عيناً ﴾ . لقد كان هزّ جذع النخلة بداية النهاية في معاناة السيدة مريم ، ومنعطف التحول في مصيرها – كان الإذن بمعجزات كثيرة حملت في طياتها خيراً عميماً للسيدة مريم ولوليدها ، عليهما السلام ، ولقومهما ، وللإنسانية .

ولكن لحظة حضور الموت العائد من التمدد حنيناً نحو الآخر ، متزامنة مع لحظة الموت الوشيك الوقوع نتيجة الوضع الفيزيولوجي والنفسي للشاعر ، جعلت السياب يفكر لا شعورياً بحركة مشابهة تأذن بسلسلة من المعجزات تبدل مصيره ، ومصير من يحب ، ومصير ما يحب . ولأن يأسه أعمق ، وأوسع ، وأشمل ، من يأس السيدة مريم (فهو لا يتوقع وليداً ، وليس ثمة من عزاء مرتقب) نراه يفزع إلى غصون سيكون هزها أسهل على الضعيف ، وثمرها أقرب متناولاً لليائس المغرق في يأسه . وهكذا جاءه النداء من داخله ، وامتدت يده لهز الغصون طمعاً في الرطب الجني – أي ثمر جني ، في أن يأكل ويشرب

ليقوى ، وفي أن يقرّ عينا ليستعيد تماسك لبّه من جديد ، ريثما تتالى المعجزات التي تنتشله ، وتنتشل حبيبته ، وتنتشل وطنه .

ولكن ماذا كانت الحصيلة ؟

إنها لم تكن غير الردى ، وليس هناك سوى الحجارة : الثمار حجارة ، والهواء حجارة ، والعيون حجارة ، والهواء الرطيب حجارة ، ونداؤه حجارة ، وفمه حجارة ، إن هز الغصون لم يكن ، كما كان الشاعر يرجو ، بداية نهاية معاناة الشاعر ، بل بداية تنامي القطيعة التي في نفسه ، زحفها في جميع الاتجاهات ، واحتوائها لعالمه الذي يعصف به الموت من أطرافه كلها ، ويأتي عليه في النهاية . وحتى الدم الذي يندي الحجارة ، والذي يمكن أن يكون آية وجود حياة ما ، يصبح آية إراقتها . إن تنامي القطيعة يتخذ لبوس تحجر الكون التدريجي الذي لا يملك الشاعر إلا أن يفر منه . ولكن أين المفر ؟

وهكذا يجد القارئ لهذه القصيدة نفسه في مواجه نصين يؤكد كل منهما الآخر ، وينفيه في آن معاً . فعلى الرغم من أن نص القصيدة يؤكد حضور النص القرآني فيه إلا أنه في النهاية ينفيه . وكذا الشأن في النص القرآني الذي يؤكد حضور نص القصيدة بتوضّعه خلفية تتحرك مقابلها أمامية النص السيّابي من جهة ، وينفيه من جهة أخرى لأنه يقيم معه في النهاية علاقة تناقض حاد ، لا سبيل إلى حلها .

استطاع السياب أن يوظف النص القرآني الذي يشكل جزءاً أساسياً من المخزون الثقافي الجمعي للقارئ العربي ليكون أرضية لنصه يتحرك أمامها ، ولكن في اتجاه مخالف تماماً لتوقعات القارئ ، أي أنه استطاع أن ينطلق بنصه خارج آفاق توقعات قارئه على نحو مثير . فهو من ناحية حطم رتابة الصورة المألوفة ، وشحنها ، من ناحية أخرى ، ومن خلال علاقات التناص الجديدة التي أقامها في قصيدته ، بطاقة تعبيرية هائلة . لقد أطلقت هذه العلاقات النص الجديد في اتجاه معاكس تماماً لمساراته الممكنة في آفاق توقعات القارئ .

بعبارة أخرى ، لقد راكم السياب باستحضاره للنص القرآني ، جملة من التوقعات ، ثم ما لبث أن انعطف بها انعطافاً حاداً هيأ له بالموقف الذي صاغه بإحكام صانع خبير . وهكذا كان تنامي القصيدة ، على هذا النحو المباين جداً لتوقعات القارئ المسكون بالنص القرآني ، جدّ حتمي ، فرضه منطق القصيدة .

ونص السياب ليس النص العربي الأدبي الحديث الوحيد الذي نستطيع أن نميز فيه خيط الموروث . فنحن نلحظه كذلك في نصوص أخرى شعرية ونثرية ، نلحظه لدى أدونيس ، ومحمود درويش وغيرهما من الشعراء ، ونلحظه كذلك لدى روائيين ومؤلفين

مسرحيين وقصاص ومقاليين وكتب سيرة وسيرة ذاتية . وحسب المرء أن يشير إلى بعض الأمثلة على نحو برقي حتى يؤكد أهمية هذا الخيط في نسيج النص الأدبي العربي الحديث .

فهذا أدونيس في واحدة من أخريات قصائده ، يقيم علاقات تناص معينة مع النص القرآني ، فيكتب في الأغنية الثانية الموسومة بـ " أغنية إلى هذا الزمان " من قصيدته المطولة " أغنيات إلى السيد الجنوب " [٢٤] :

أحمد ، مريم ، كريم
قرأوا ما يقول المكان وما يكتب المستحيل
وأتوا للنخيل يهزون جذع النخيل
رطب يابس
والمكان
في الجنوب شمال ، في الشمال جنوب
والمكان كما خيلوا –
خيلوا انه الساق والجذع ، واستشرفوا رياحاً
من جديد تلقح هذا الزمان [٢٥]

ويكتب في الأغنية الثانية عشرة المعنونة بـ " أغنية إلى اللغات " من القصيدة نفسها :

كل تلك اللغات – الشظايا ، خمائر
للمدن المقبلة
غيّروا بنية الاسم والفعل والحرف ، قولوا
لم يعد بيننا حجاب
لم تعد بيننا سدود
واشرحوا صدركم
بالفواتح من سور الرغبات
وجناتها المقفلة [٢٦]

وهذا محمود درويش يستخدم قصة يوسف عليه السلام استعارة موسعة أو Allegory في قصيدته " أنا يوسف يأبي " .

" أنا يوسف يأبي . يأبي إخوتي لا يحبونني ، لا يريدونني بينهم يأبي . يعتدون عليّ ويرمونني بالحصى والكلام . يريدونني أن أموت لكي يمدحوني . وهم أوصدوا باب بيتك دوني . وهم طردوني من الحقل . هم سمموا

عنبي ياأبي . وهم حطموا لعبي ياأبي . حين مر النسيم ولاعب شعري غاروا وثاروا علّي وثاروا عليك ، فماذا صنعت لهم ياأبي ؟ الفراشات حطت على كتفي ، ومالت علّي السنابلُ ، والطير حلق فوق يديّ فماذا فعلت وأنا ياأبي ، ولماذا أنا ؟ أأنت سميتني يوسفاً ، وهمُوا أوقعوني في الُجب ، واتهموا الذئب ، والذئُب أرحُم من إخوتي .. أبت ! هل جنيت على أحد عندما قلت إني : رأيت أحد عشر كوكباً والشمس والقمر ، رأيتهم لي ساجدين " [٢٧]

ويبدو أن قصة يوسف تحمل سحراً خاصاً للأديب العربي الحديث ، فزكريا تامر كاتب القصة القصيرة المميز يقدم لنا ، قبل درويش بزمن طويل ، تنويعته الخاصة به من قصة يوسف في قصته القصيرة المعروفة " يوسف .. يوسف الصغير الجميل الهالك " [٢٨] ، حيث يقود الصبيان محمد وسليم جارهما عدنان إلى حتفه بإغرائه في السباحة في مياه النهر على الرغم من عدم معرفته السباحة بدافع النقمة على الفارق الطبقي بين أسرتيهما من جهة وأسرته من جهة أخرى .

" قال سليم لمحمد : " اتركه . إني أقول لك إنه بنت فلا تصدق " .

وخلع عدنان ثيابه ، ودنا من النهر متوجساً ، فصفق محمد وسليم .

وصاح محمد : " هيا يابطل .. أرنا شجاعتك "

فقال سليم لمحمد : " أتراهن ؟ إنه لن يجرؤ على غمس أصابع قدميه في الماء " .

وفجأة قذف عدنان بجسده إلى النهر ، وراح يضرب الماء بيديه ورجليه بحركات جنونية ثم صاح بذعر : " إني أغرق " .

فظل محمد وسليم يراقبانه وهما متجمدان في مكانهما بينما كان عدنان يغوص تارة ويطفو تارة أخرى ، ولا يكف عن الصياح مستنجداً ، وحمله ماء النهر بعيداً وهو يقاوم ويولول .

وساد صمت شيئاً فشيئاً ، وعندئذ ارتدى محمد وسليم ثيابهما دون أن يتبادلاً كلمة أو نظرة . ثم انحني سليم وحمل ثياب عدنان ، وقذف بها إلى ماء النهر ، ثم انطلق الاثنان يمشيان بوجهين واجمين وخطى ثابتة مبتعدين عن النهر " [٢٩]

وكذا الشأن في قصة سليمان عليه السلام والهدهد التي يتخذها وليد إخلاصي إطاراً لعمله السردي الأخير " حكايات الهدهد " [٣٠] ، الذي يقدم لنا فيه سليمان المدرس الغريب الأطوار ، الوحيد في حي تلفه مسحة غموض آسر ، يقتحم عليه عزلته طائر الهدهد ، شهر زاد جديدة تحمل من خلالها حكاياتها الجديدة حكمة ، تمليها موضوعات الساعة التي تؤرق القارئ ومجتمع الحي الذي يقيم به .

وإذا كانت علاقات التناص في النصوص الشعرية والنثرية الآنفة الذكر علاقات أحادية أو مزدوجة ، فإن رواية إميل حبيبي المعنونة بـ " الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل " (٣١) تقدم للقارئ علاقات تناص متعددة من جهة ، ومتنوعة من جهة أخرى ، وممتدة زمانياً عدة قرون من جهة ثالثة . فأما تعددها فأمر تسهل ملاحظته ، إذ لا يكاد يخلو فصل من نص تراثي أو أكثر محدد المصدر ، بل حتى مشار إليه في هامش الصفحة المعنية مع بعض الشرح أحياناً ، مما يشير إلى أن عملية التناص في هذه الأمثلة (٣٢) على الأقل عملية مقصودة وواعية وهادفة ، هذا إذا استثنينا علاقات التناص غير المحددة صراحة ، أو المشار إليها في هامش النص . وأما تنوعها فإنها تشمل الشعر الدنيوي والديني (امرأ القيس ، السليك بن السلكة ، أبا نواس ، المتنبي ، محيى الدين بن عربي) ، وكتب الرحلات، (ابن جبير) ، والحكايات (الجاحظ ، ألف ليلة وليلة) ، وأقوال الصحابة والخلفاء (علي بن أبي طالب كرم الله وجهه) ، والقصص التاريخي (قطز وبيبرس) . وأما امتدادها زمنياً فأمر يتضح من الأمثلة الآنفة الذكر . ولا شك أن صور التناص هذه جديرة بدراسة مستقلة (هي قيد الإنجاز) يتبين المرء من خلالها مدى إسهام نص التراث في تشكيل نصوص الأدب العربي الحديث وصياغة دلالاتها .

ترى هل ثمة من حاجة إلى أمثلة أخرى من النص المسرحي العربي الحديث وآثار الحكيم (٣٣) عملاق المسرح العربي من جهة ، وسعد الله ونوس (٣٤) الباحث عن شكل جديد له يكون في آن معاً عربياً ومعاصراً من جهة ثانية ، أكثر من أن تستغرق بإشارة برقية كهذه ؟

وهل هناك ضرورة للإشارة إلى شواهد من النص السيري بشقيه السيري والسيري الذاتي ، أو النص المقالي ، وسير على الجارم وعادل الغضبان وعيسى بلاطة وسواهم ، والسير الذاتية لطه حسين وأحمد أمين ونعيمة وغيرهم ، ومقالات الكثير من الكتاب العرب المحدثين في شتى أقطار الوطن العربي تقدم نماذج لا تحصى ؟

وعلى أي حال لِنَدَع داخلياً بالانتماء ، خارجياً بالثقافة والتدريب والتخصص الأكاديمي ، هو إدوارد سعيد يختم هذا الحديث عن خيط الموروث وأهميته في سيرة طه حسين الذاتية التي طالما خلبت ألباب القراء العرب والأجانب ، ولا سيما الجزء الأول منها . يشير إدوارد سعيد إلى قَسَمَةٍ لافتة للنظر في " الأيام " وهي أن كل واقعة طفولة يسردها المؤلف متصلة على نحو من الأنحاء بالقرأن ، ليس بوصفه كتاباً مذهبياً وإنما بوصفه حضوراً أو حقيقة من حقائق الحياة اليومية ، فيكتب :

" وهكذا فإن طموح الصبي الأعظم هو حفظ القرأن عن ظهر قلب ، وأبوه سعيد عندما يتلوه جيداً وغاضب عندما لا يفعل ذلك ، وأصدقاؤه جميعاً هم زملاء متعلمون ، وهكذا . إن أسلوب سرد الكتاب لا يشبه العربية القرآنية ، ولذا فليس ثمة قضية محاكاة ، وبالتالي قضية إضافة كما في التراث المسيحي . إن إنطباع المرء بالأحرى هو أن الحياة تُتَوسَّطُ بالقرأن ، وتُشكل به ، إن إشارة أو حادثة ، أو شعوراً في حياة الصبي يُرَدُّ حتماً (وبطريقة شائقة دائماً) إلى صلة بالقرآن ، ليس ثمة من فعل يستطيع أن يغادر القرآن ، بل إن كل فعل يؤكد الحضور التام لتوه للقرآن ، وبالتالي للوجود الإنساني " (٣٥)

* * * *

وهكذ يتبين بكل وضوح أن خيط التراث العربي خيط بارز ومهم في نسيج النص الأدبي العربي الحديث ، وأنه مكون أصيل من مكوناته ، وأن السبيل الأمثل لدراسة طبيعة هذا المكون وصلته بالكل الذي يُشكله هذا النص ربما كان التحليل التناصي الذي يدرس تفاعل النصوص السابقة في النص الجديد بوصفها ممارسات دلالية متماسكة تتجاور وتتصارع فيه ، لتكوّن في نهاية المطاف ممارسة دالة جديدة تنطوي على معان ودلالات ما كان لها أن تنطوي عليها لولا تلك النصوص السابقة . ذلك أننا نعيش فيما يبدو في عالم النصوص التي يُخيل للمرء أحياناً أنها بتحولاتها الدائبة تصنع عالم الإنسان الذي تتخذه لساناً يفصح عما تريده ، في حين إنه يخيل إليه في الوقت نفسه أنه يتخذها لسان صدق يعبر عما بداخله نفساً وعقلاً . ولكن من / ماذا كان البدء ؟

الهوامش

(١) من اجل الاطلاع على تفصيلات حول استلهام النقد الأدبي لعلم النفس ، انظر

عبدرب النبي اصطيف " المنهج النفسي في الدراسة الأدبية " ، **المعرفة** ، دمشق ، السنة الحادية والثلاثون ، العدد ٣٥٠ ، تشرين الثاني / نوفمبر ١٩٩٢ ، ص ٦١ - ٨٥ .

(٢) من أجل الاطلاع على تفصيلات تتصل باستلهام النقد الأدبي للسانيات الحديثة ، انظر :

عبد رب النبي اصطيف ، " بين اللغويات والنقد الأدبي ، ١- في البحث عن قاعدة " ، **الفكر العربي** ، بيروت ، السنة العاشرة ، العدد الخامس والخمسون ، كانون الثاني - شباط ١٩٨٩، ص ٨٤-٩١ ، وبين اللغويات والنقد الأدبي ، ٢- سبل استلهام " ، **الفكر العربي** ، بيروت ، السنة الحادية عشرة ، العدد الواحد والستون ، تموز / يوليه - أيلول/ سبتمبر ، ١٩٩٠ ، ص٦٢- ٦٨ .

(٣) انظر حول مفهوم النص

عبدرب النبي اصطيف ، " مكونات النص الأدبي العربي الحديث ، في مفهوم النص " ، **الناقد** ، لندن ، العدد الرابع والعشرون ، حزيران / يونيه ١٩٩٠ ، ص ٣١ - ٣٢ .

(4) Ronald Barthes , *the Rustle of language* , Translated by Richard Howard , (Oxford : Blackwoll , 1986), pp.52- 3

(5) Julia Kristeva , *La revolution du langage poetique* (paris : seuil , 1974) , pp . 388-9 , *cited Jonathan culler ,*
the pursuit of signs : Semlotics , literature , deconstruction , (London : Routledge & Kegan paul , 1981) , p.105.

(6) Julia Kristeva , Semiotike, *(Paris : Seuil , 1969) p. 257, cited by Jonathan Culler , Ibid, p. 107 .*

(٧) انظر جوناثان كولر ، **المرجع السابق** ، ص ١٠٣ .

(٨) المصدر نفسه ، ص ١٠٣ .

(9) Julia Kristeva, the Kristeva Reader , Edited by Toril Moi ,(Oxford : Basil Blackwell , 1986) ,p.37.

(١٠) بالمعنى الذي حدده ، إدوارد سعيد في كتابه :

The World , the Text and the Critic , *(Cambridge , MA : Harvard University Press,1993).*

(١١) انظر ، عبدرب النبي اصطيف ، " الشعر العربي الحديث والتراث ، القرآن الكريم - دراسة في التناص " ، **التراث العربي** ، دمشق ، العددان ٢٥ - ٢٦ ، تشرين الأول / أكتوبر ١٩٨٦- كانون الثاني / يناير ١٩٨٧ ، ص ٩٨ .

(١٢) انظر ، إبراهيم السعافين ، **مدرسة الإحياء والتراث : دراسة في أثر الشعر العربي القديم على مدرسة الإحياء في مصر** ، (بيروت ، دار الأندلس ، د.ت)

(١٣) انظر نص القصيدة في : ميشال جحا ، **خليل مطران : باكورة التجديد في الشعر العربي الحديث** ، (بيروت ، دار المسيرة ، ١٩٨١) ، ص ص ٢٧٦ - ٢٧٨ .

(١٤) انظر ، محمد مصطفى بدوي ، الشعر العربي الحديث بين التقاليد والثورة ، الكويت ، **عالم الفكر** ، المجلد ١٩ ، العدد ٣ ، تشرين الأول / أكتوبر - كانون الأول / ديسمبر ، ١٩٨٨ ، ص ٩٦ .

(١٥) انظر **ديوان بدر شاكر السياب** ، مجلدان ، (بيروت ، دار العودة ،١٩٧١)

(١٦) انظر : **المصدر السابق** ، المجلد الثاني ، ص ١٠٨ - ١١١ ، ومطلع القصيدة :

شهيد العلا لن يسمع اللوم نادُبه وليس يرى باكيه من قد يعاتبُه

(١٧) انظر : نص القصيدة في **المصدر السابق** ، المجلد الأول ، ص ٤٩٢ - ٥٠٨ ومطلعها :

ياحاصد النار من أشلاء قتلانا منك الضحايا ، وإن كانوا ضحايانا

وهي تمزج شعر الشطرين بشعر التفعيلة ، والقسم الثالث منها ينهج نهج الشطرين ومطلعه :

هاويك أعلى من الطاغوت فانتصبي ما ذل غير الصفا - للنار - والخشب

(١٨) انظر : نص القصيدة في **المصدر السابق** ، المجلد الثاني ، ص ١٩٩ - ٢٠٣ ، ومطلعها :

يعث الهم لي شحوب المساء ويثير الدفين من برحائي

(١٩) انظر : **المصدر السابق** ، المجلد الأول ، ص ٤٥٠

(٢٠) **المصدر نفسه** ، المجلد الأول ، ص ٥٩٩

(٢١) **المصدر نفسه** ، المجلد الأول ، ص ١٩٥ - ١٩٦

(٢٢) للإطلاع على ظروف كتابة هذه القصيدة ، انظر :

إحسان عباس ، بدر شاكر السياب ، دراسة في حياته وشعره ، ط١ ، (بيروت ، دار الثقافة ١٩٦٩) ، ط٢ ، بيروت ، ١٩٧٢، ص ص ٢٤٥-٢٦٧ ، عيسى بلاطة ، **بدر شاكر السياب : حياته وشعره** ، ط ١ (بيروت ، دار النهار ، ١٩٧١ ، ط ٣ ، بيروت ، ١٩٨١ ، ص ص ١٣١ - ١٣٦ ،

عبدالكريم حسن ، **الموضوعية البنيوية : دراسة في شعر السياب** ، (بيروت ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، ١٩٨٣) ، ص ص ٢٨٤ - ٢٨٦

(٢٣) **القرأن الكريم** ، سورة مريم ، الآيات ١٦- ٢٦ .

(٢٤) أدونيس ، **كتاب الحصار** ، (بيروت ، دار الآداب ، ١٩٨٥) ، ص ١٥٩ - ١٨١

(٢٥) أدونيس ، **المصدر السابق** ، ص ١٦٢

(٢٦) **المصدر نفسه** ، ص ١٧٠ .

(٢٧) محمود درويش ، **ورد أقل** ، (الدار البيضاء ، دار توبقال للنشر ، ١٩٨٦) ، ص ٧٧

(٢٨) زكريا تامر ، **النمور في اليوم العاشر** ، ط ٢ ، (بيروت ، دار الآداب ، تموز / يولية ١٩٨١) ، ص ٢٠ - ٢٨

(٢٩) زكريا تامر ، **المصدر نفسه** ، ص ٢٨

(٣٠) وليد إخلاصي ، **حكايات الهدهد** ، (بيروت ، مؤسسة فكر للأبحاث والنشر ، ١٩٨٤)

(٣١) إميل حبيبي ، **سداسية الأيام الستة ، الوقائع الغريبة في إختفاء سعيد أبي النحس المتشائل وقصص أخرى** ، ط٢ ، (دمشق ، منظمة التحرير الفلسطينية ، دائرة الإعلام والثقافة ، ١٩٨٤) ، ص ٥٥ - ١٩٨

(٣٢) إميل حبيبي ، **المصدر السابق** ، الصفحات

٦٠،٨٢،٨٥،٨٦،٩٠،٩٨،١٠٤،١١٦،١٢٢،١٢٣،١٢٥،١٢٦،١٤٣،١٤٦،١٥٢،١٧٩

(٣٣) انظر بشكل خاص مسرحيته **أهل الكهف** .

(٣٤) سعد الله ونوس ، **بيانات لمسرح عربي جديد** ، (بيروت ، دار الفكر الجديد ، ١٩٨٨) ، ص ١٨٨- ١٢١

(35) Edward W. Said , *Beginnings : Intention and Method* , (Baltimore & London : The Johns Hopkins University Press, 1978) p. 82 .

وانظر أيضاً محمد شاهين :

Muhammad Shaheen , *The Modern Arbaic Short Story : Shahrazad Returns* , (London : Macmillan , 1989).

الذي يبين فيه المؤلف من خلال دراسة متأنية لمجموعة متميزة من القصص القصيرة العربية الحديثة كيف أن متخللات Motifs مثل السندباد وشهر زارد وأبي زيد والشاطر حسن تشكل أساس بنية القصة المدروسة - الأمر الذي ينفي عنها زعم بعضهم في أنها محاكاة للآثار الأدبية الأوروبية .

التعبير اللغوي بين التحليل والإيحاء
(محاضرة بنادي الرياض الأدبي)
عبدالرحمن أيوب

* خلفية من التاريخ :

منذ اللحظة الأولى لوجود الإنسان دق قلبه بالحياة ، وتحرك لسانه بالكلام ، ومن هنا كان الكلام من نشاطه المألوف الذي لا يدعوه للتأمل ، كما كان وسيلة طيعة للتفاهم مع الناس ومع القوى العليا في نفس الوقت ، فاستعمله في السحر ليدرأ عن نفسه الشر ، وفي العبادة ليجلب له الخير .

* بداية التحليل اللغوي :

وبتقدم الزمن ابتكرت الكتابة في مراكز الحضارة القديمة ، واستعملت في تدوين قوائم ما يملكه الحكام من أشياء كالثيران والعبيد برسم صورها ، ثم تطورت بإضافة رموز خطية للصورة لتدل على الفعل أو اسم المعنى ، فالرمز ~ (نونيت) يعني الماء أو القناة أو نهر النيل ، فإذا ما وضع بجانبه رمز معين صار يعني الفعل " يشرب " أو " يروي " أو اسم المعنى " شرب أو ري " . وكان هذا أول تحليل لألفاظ اللغة يميز بين الأسماء والأفعال .

وبالنسبة للكلمة متعددة المقاطع جدت محاولة لكتابتها برسم أكثر من صورة تشير إلى ألفاظ يمثل نطقها نطق هذه الكلمة ، وبهذا صارت الصورة تدل على مقطع واحد لا على الكلمة كلها . ثم حدث تطور آخر صارت الصورة بمقتضاه تدل على صوت من أصوات الكلمة لا على كلمة كاملة أو مقطع واحد . وهنا بدأت المرحلة الثانية من مراحل التحليل اللغوي وهو التحليل الصوتي .

ثم انتقلت الكتابة من جماعة متحضرة إلى جماعة متحضرة أخرى وتطورت بحيث صارت تفي بمتطلبات اللغات المختلفة .

* مراكز الحضارة القديمة :

لعبت الظروف الجغرافية دورا هاما في خلق مراكز حضارية في العالم القديم . وقد كانت هذه المراكز ـ عادة ـ في أودية الأنهار العظمى في مصر وبلاد ما بين النهرين ووادي نهر جانجي بالهند ونهر بانسي بالصين بالإضافة إلى وادي المسسبي بأمريكا . ولو نظرنا إلى المخطط الجغرافي للعالم لوجدنا أن منطقة الشرق الأوسط ، كما تسمى اليوم كانت تمثل المنطقة الحضارية المركزية ، فهي معزولة عن منطقة أفريقيا في الجنوب بالصحراء الكبرى ، وعن منطقة الصين بجبال الهملايا ، وعن أمريكا بالمحيط الهادئ ، وعن أوروبا الشمالية بجبال الألب ، كما كانت بعيدة عن المركز الحضاري بالهند . وقد شملت هذه المنطقة الحضارية مصر والجزيرة العربية ووادي الفرات وسوريا واليونان وجنوب فرنسا وإيطاليا وشمالي أفريقيا ، حيث كان الانتقال بين هذه الأماكن المتجاورة لا تعوقه صعوبات تذكر .

وفي مصر والعراق ابتكر نوعان مختلفان من الكتابة الهيروغليفية والمسمارية . وقد انتقلت الكتابة المصرية إلى الشام حيث استعملت في كتابة اللغات السامية التي دون بها الإنجيل ، ثم انتقلت مع الفينيقيين من الشام إلى بلاد الإغريق ثم إلى بقية أوروبا في وقت لاحق . ولم تكن الكتابة وحدها هي المظهر الثقافي الذي هاجر من مكان لآخر في المنطقة ، بل لقد انتقلت معها المعارف الأخرى . ومع موسى وبني إسرائيل انتقلت عقيدة التوحيد التي بشر بها أخناتون إلى أرض الشام ، كما انتقلت عقيدة تعدد الآلهة المصرية إلى بلاد الإغريق التي عكست عقائدها وآلهتها صورة مماثلة لعقائد المصريين وآلهتهم . وقد ازدهر الفكر اللغوي في هذه المراكز المختلفة ، في الصين والهند وبلاد الإغريق بخاصة . ولكن الفكر الصيني لم يصل إلى منطقة الشرق الأوسط حيث منعته حواجز الطبيعة وطول المسافة ، كما تركز الفكر الهندي في منطقة الشرق الأقصى ، وإن كانت آثاره قد امتدت إلى الشرق الأوسط ؛ سالكة طريق الموانئ التجارية في جنوبي الجزيرة العربية وفارس والعراق ، أما الفكر المصري فقد تلاشى في الفكر الإغريقي بعد عصر كليوباترا الذي صارت مصر فيه أرضا رومانية .

وانهارت الحضارة الإغريقية الرومانية في نفس الوقت الذي ظهر فيه الإسلام ، فورث الإسلام التراث الإغريقي بما تضمنه من عناصر مصرية قديمة ، وتأثر بالفكر الهندي وحضارة بلاد النهرين . ثم تغلبت حماسة العقيدة على الحواجز الجغرافية ، فحمل المسلمون ما ورثوه من تراث وما أضافوا إليه من معارف متجاوزين العوائق الجغرافية إلى جنوب أفريقيا وغربها حتى

المحيط الأطلسي ، وإلى بلاد الشرق الأقصى في الهند وأندونيسيا وبلاد الصين وجنوب أوروبا . وفي عصر النهضة الأوربية الذي يصادف عصر الجزر الإسلامي أخذ الأوروبيون معارف المسلمين من أسبانيا وسوريا وجزر البحر الأبيض وجنوب أوربا ، وبفضلها دخل العلم الإنساني دوره المعاصر .

* الدراسة اللغوية :

سنقتصر هنا على النشاط الفكري اللغوي في المنطقة العربية ، لما لهذه المنطقة من أهمية في تطوير هذا الفكر من ناحية ، ولأنها كانت من ناحية أخرى مركز الجاذبية والإشعاع ، ولم تكد الدولة الإسلامية تستقر جذورها حتى أخذت معارف الهنود ومعارف الإغريق ، وأضافت إليها الاستعداد الفعلي الذي ورثه أبناء ما بين النهرين وأبناء وادي النيل وبلاد الشام . وكان لدى الهنود ثقافة لغوية تحليلية عميقة ، أما الإغريق فكانوا يمتازون بالتأمل الفكري ، وكما نقل إلى العربية كتاب "السند هند " و"كليلة ودمنة" ، نقل إليها كذلك من اليونان كتب المنطق والفلك والفسلفة والرياضيات . وفي النصف الأخير من القرن الثاني الهجري ظهر أضخم وأهم عمل لغوي عربي وهو كتاب سيبويه في النحو والصرف ، ليكمل عملا هاما آخر هو كتاب "العين" للخليل ، والشبه واضح بين هذين العملين وأعمال الهنود اللغوية ، وبعد قرنين اكتملت حركة الترجمة واستقرت ركائز الثقافة العلمية العربية ، وكان نصيب الدراسات اللغوية فيها غير قليل . وقد افتتن علماء القرن الرابع بالفكر الإغريقي المنطقي وظهر تأثير هذا الفكر في علوم القصيدة وعلوم اللغة . وتحت تأثير هذا التيار الجديد أعيدت كتابة النحو العربي على نسق من التبويب المنطقي ، وبفضل طريقة سيبويه في تحليل اللغة ، وبتأثير الفكر الإغريقي أيضا ظهرت علوم البلاغة وكتب تعالج القضايا اللغوية العامة ، ككتاب "الخصائص" لابن جني الذي ردد بعض الآراء الإغريقية حول نشأة اللغة وطبيعتها وعلاقة اللفظ بالمعنى وسوى ذلك من القضايا التي عالجها الإغريق . وعلى غرار كتب النحو العربية دونت قواعد الفارسية والعبرية وعدد من لغات أفريقيا وآسيا .

وفي نهاية القرن الثامن عشر اكتشف التراث اللغوي الهندي ، وأقبل عليه العلماء بالدرس والتحليل . أما التراث العربي فلم يهتم به المستشرقون لذاته بل لخدمة الدراسات الإنجليزية وإحياء اللغة العربية ونقل الفكر الإغريقي . ولم يكن الاهتمام بالجانب اللغوي فيه إلا باعتباره جزءا من الدراسات السامية .

وعلى الرغم من النهضة التي نشهدها اليوم في العالم العربي من ازدهار نسبي للدراسات اللغوية ، فإن الاهتمام بالتراث العربي القديم لا يلقى ما يستحقه من اهتمام حتى من علماء العرب ، فهؤلاء قد شغفتهم آراء تشومسكي وبلويفيلد وصرفتهم عن سيبويه وحواشي شروح ابن

مالك . ومن هنا ظلت النظريات اللغوية العربية دفينة خلف القواعد التي لا تزال تدرس للحفظ والتسميع لا للنقد والمناقشة واستخراج الفلسفة المنهجية التي تكمن خلفها . ومثل هذا العمل لن يقوم به غير أبناء العربية ، فعليهم وحدهم تقع مسئولية الدراسة في هذا المجال .

* المدارس المعاصرة :

انتقلت موجة الازدهار من الشرق الأوسط إلى أوروبا بواسطة الحروب الصليبية في الشرق وبلاد الأندلس في الغرب إلى جانب بعض موجات التأثر عن طريق شمالي أفريقيا وجزر البحر الأبيض التي كانت مركزا للثقافة العربية والإسلامية في القرون الوسطى . وقد كانت مساجد أسبانيا جامعات مزدهرة ضمت إلى جانب أبناء المسلمين عددا من أبناء الفرنجة . وبفضل هؤلاء قامت الجامعات الأولى في الغرب .

وأهم نتائج هذا الالتقاء من الناحية اللغوية ازدهار الجدل النحوي الذي تأثر بمدرسة أرسطو عن طريق تقليد كتب النحو العربية . وكان أهم مراكز هذه الدراسة مدرسة بورت رويال بفرنسا ومدرسة النحويين المحدثين بألمانيا . أما المدرسة الأولى فكانت شبيهة بالمدرسة النحوية العربية القديمة ، وأما الثانية فقد كانت شبيهة بالمحاولات التي نشاهدها اليوم في تجديد النحو العربي ، ومن نتاج هاتين المدرستين وجود عمالقة لغويين مثل فيرن همبولت وهرمان باول وجسبرش وبريل ودي سوسير وهنري سوين ، وهوثين ، الذين قادوا حركة تطوير الفكر اللغوي حتى العقد الأول من القرن العشرين وقيام الحرب العالمية الأولى .

وبعد نهاية الحرب لعب تلاميذ هؤلاء القادة دورا هاما ، وبدأت المدرسة البريطانية نشاطها على يد فيرن في معهد اللغات الشرقية وفراي في الكلية الحادية بلندن وعلى يد بلومفيلد وتلاميذه بأمريكا . وبقيام الحرب العالمية الثانية كان على هاتين المدرستين خدمة المجهود الحربي ، فاهتمت مدرسة لندن بلغات الشرق الأقصى واهتمت المدرسة الأمريكية بصفة خاصة بلغات الهنود في أمريكا ، إلى جانب دراسة اللهجات المعاصرة ، في مختلف أنحاء العالم التي قامت بها البحرية الأمريكية بإشراف بلومفيلد ، وانتهت الحرب الثانية لتشاهد ثورة جديدة تحطمت فيها السدود التي كانت تفصل الدراسات الإنسانية عن الدراسات الطبيعية .

* تحطيم السدود :

عاشت الثقافة الإنسانية ، على الأقل في منطقة الشرق الأوسط ، في ظلال منطق أرسطو الجدلي حتى جاء ديكارت ورفض المنطق القياسي ، ودعا إلى الاعتماد على التجربة والإحصاء للوصول للأحكام العلمية . وقد قويت هذه النزعة بصفة خاصة في الدراسات الطبيعية ، أما الدراسات الإنسانية فقد ظلت أسيرة للقياس العقلي والانطباعات الفردية للباحث . ولكن تأثير

البحث التجريبي والميداني لم يلبث أن امتد إلى العلوم الإنسانية بما فيها اللغة ، فقد قلد بعض اللغويين نظرية "دارون" في التطور التي بشر بها في كتابه " أصل الأنواع " الذي نشر ١٨٥٩م . وكما فعل "دارون" وتابعوه في علم الأحياء فعل اللغويون ، حين قسموا اللغات إلى فصائل أو عائلات ، وقاموا بالبحث المقارن بين أفراد كل عائلة . و لما كان اللغويون البارونيون يرون اللغة مظهرا من مظاهر الطبيعة ، فقد أوصوا أن تدرس بنفس الأسلوب الذي تدرس به العلوم الطبيعية الأخرى . وبالرغم من الاعتراضات التي أثيرت في وجه النظرية الدارونية اللغوية ، فإنها قد خلقت تيارا علميا جديدا ، انتهى بالدراسات الصوتية التجريبية والدراسات اللغوية الميدانية ، وفي نشأة مذهبين معارضين لمذهبه ، هما المذهب النفسي والمذهب الاجتماعي . ويعتبر الأول اللغة نشاطا عقليا إنسانيا ينبغي أن يدرس في نطاق الدراسات الإنسانية الأخرى . ومن أعلام هذا المذهب ووندت وزميله هرمان باول ، أما المذهب الآخر فهو المذهب الاجتماعي . وكان أصحابه يؤمنون بأن اللغة ليست مجرد نشاط ذهني فردي بل إنها في الواقع نشاط تحكمه ظروف الجماعة الفعلية وثقافتها .

وفي نهاية القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين اجتمعت هذه التيارات الثلاثة في مدرسة جديدة رائدها العالم السويسري فردناند دي سوسيير بعد أن أضاف إلى العنصر النفسي والاجتماعي والفيزيائي عنصرا جديدا أطلق عليه " البيئة " . أما المقصود بالبيئة فهو ما يراه من أن النشاط اللغوي شأنه في ذلك شأن أي نشاط إنساني آخر له جانبان ؛ جانب نفسي داخلي وجانب مادي واقعي ، والأول منهما هو الذي يسميه لغة ، أما الثاني فإنه الكلام . والكلام عنده نشاط ، أما اللغة فإنها نظام أو تخطيط شامل بصورة معقدة ومتشابكة . وعلى صورة هذا التخطيط يتم تنفيذ عملية الكلام . والنظام مجموعة من الوحدات التي تربط بينها علاقات ، فالخط الواحد لا يعتبر نظاما ، ولكن إذا ما وجد بجواره خط آخر لكانت بينهما علاقة ما كالتقاطع أو التوازي ، ولكان من مجموع العلاقة والخطية موجود ثالث هو الشكل المتوازي أو المتقاطع . والشكل الهندسي الذي نسميه بالمثلث هو كل ـ أو نظام ـ يتكون من ثلاث خطوط ـــ أو وحدات ـ وثلاث زوايا ـ أو علاقات . ولو تغيرت العلاقة القائمة بين خطين من خطوط المثلث أو طال أحد أضلاعه أو قصر ، لما اقتصر أثر ذلك على الخط أو الزاوية فحسب بل لأثر ذلك في بقية الخطوط والزوايا والشكل العام . والأمر كذلك بالنسبة للغة ، فهي عبارة عن مجموعة من النظم يكمل بعضها بعضا . ومثال ذلك نظام النفي والزمن والإعراب في العربية . وهذه نظم متداخلة ضرورة لأنه لا يمكن نفي الفعل مثلا إلا بأداة تؤثر على معنى الزمن فيه وعلى حالته الإعرابية . ولو نفينا الفعل المضارع بلم ، فإن زمنه سينتقل من الحاضر للماضي ، وإعرابه

سينتقل من الرفع إلى الجزم وسيكون الأمر كذلك إذا نفي بلن حيث ينتقل إلى الاستقبال والنصب ، وهذا معنى تداخل النظم . ونظرية النظم صادقة كذلك بالنسبة للأصوات ، فالأصوات متقاربة المخرج يندر أن تتجاور . وإذا كان من الممكن أن تسبق العين الساكنة الهاء في مثل أعهده فإن العكس غير ممكن ، كما أن أصوات التفخيم تؤثر على ما يجاورها من حركات وسواكن .

الخلاصة : إذن وجود مذاهب أربعة : المذهب الطبيعي ، والمذهب النفسي ، والمذهب الاجتماعي ، والمذهب التنظيمي أو الشكلي .

* المذهب الشكلي والدراسات الصوتية :

من المسلم به أن الصوت نشاط تقوم به مجموعة من الأعضاء وهي الرئتان والبلعوم والحنجرة واللسان والشفتان بواسطة تدخلات في فراغ الأنف والفم والبلعوم . ومن الطبيعي أن ندرس نشاط هذه الأعضاء لمعرفة العملية الكلامية . والدراسة التي تهتم بهذا العلم تسمى بالدراسة الصوتية التشريحية . وأول من ألف في هذا الموضوع عالم ألماني اسمه "ج . موللر" من علماء القرن التاسع عشر .

ولكن للغة جانبا آخر غير النشاط العضوي ، وهو ما يعرف بالسماع . والسماع عملية عضوية من نوع آخر غير العملية الانتاجية . ولا بد لدراسة الأصوات التي نسمعها من تدوينها بوسيلة أدق من الكتابة الخطية المعروفة التي نجد فيها حروفا مكتوبة لكنها لا تنطق أو تنطق بأكثر من طريقة واحدة ، كما أنها حروف غير كافية لكتابة جميع لغات البشر ، وكان لا بد من ابتكار كتابة جديدة تفي بالحاجة التي نشأت عن تعدد اللغات التي وقفت تحت مجهر الدرس . وكان أول من ابتكر مثل هذه الكتابة العالم الألماني "ليبيوس" ، ثم أتى من بعده "هنري سوبت" الإنجليزي و"جسبرش" الدانيماركي وسواهما حتى انتهى الأمر بتأسيس الجمعية الدولية للدراسات الصوتية التي أقرت نظاما كتابيا موحدا صالحا لكتابة جميع الأصوات اللغوية البشرية . وقد اعتمد هذا النظام على الحروف الأوروبية ولكن كتابة الصوت لا تعني معرفة خصائصه . ولا بد من الاستعانة بعلم الصوت الطبيعي واستخدام وسائله التجريبية لمعرفة خصائص الأصوات الإنسانية . وقد ابتكر علماء الأصوات في القرن التاسع عشر من أمثال "هسبرش" و"هنري سوبت" جهازا اسمه "الكيوجراف" لتسجيل الذبذبات الصوتية ، وقد شاع استعمال هذا الجهاز حتى نهاية

الحرب العالمية الثانية .

ثم حدث الانفجار الكبير ، واقتضى المجهود الحربي البحث عن وسيلة لمكافحة الغواصات الألمانية ، وكانت هذه الوسيلة هي محاولة الاستماع لصوت هذه الغواصات قبل أن تصل إلى أهدافها العسكرية . وقد لاحظ العلماء وجود تشويش شديد يمنع وصول صوت الغواصات ، واكتشفوا أن هذا التشويش ناتج عن أصوات تنتجها الأسماك وهي أصوات حادة عالية النغمة ، لا تسمعها الأذن الإنسانية ، ولكنها تحجب صوت الغواصة عن أجهزة الإسماع ، وكان لا بد من التخلص من هذه الأصوات . وتم ذلك بواسطة عملية تحليل صوتي عزلت بواسطته أصوات الأسماك عن الصوت الذي تنتجه الغواصة ، وعرفت هذه العملية باسم عملية التحليل الطبقي للصوت . وابتكر جهاز اسمه " جهاز التحليل الطبقي الصوتي "spectregzph"مما أحدث ثورة كبرى ، لا في علم الدراسات الصوتية فحسب ، بل لقد استفيد منه في تسجيل أمراض القلب وأمراض الأعصاب إلى جانب أبحاث واسعة أخرى ، ثم أضيف لهذا الجهاز اختراع جديد هو التسجيل الصوتي على الشريط . وكان من الضروري تحسين حساسية أجهزة التسجيل بالإضافة إلى ضرورة تحسين عملية الاستقبال الصوتي بالهاتف .

وهنا دخل علماء الطبيعة ميدان الدراسات اللغوية الصوتية ، ولم يكونوا وحدهم بل لقد دخل إلى نفس الميدان معهم علماء الأعصاب وعلماء النفس إلى جانب علماء اللغة . وبفضل علماء الطبيعة حدثت ثورة كبرى ، حيث انتهت الأبحاث الكبيرة في جميع أنحاء العالم إلى اكتشاف طرق متعددة لإنتاج الكلام آليا .

أما علماء الطب فقد استفادوا من هذه الدراسة في علاج عيوب الكلام وعلاج الأمراض العصبية ذات العلاقة بالكلام . كما وجد علماء النفس دورهم في هذا المجال ، ونشطوا بصفة خاصة في دراسة إدراك الكلام.

*رسم علم اللغة النفسي :

هناك خلط واضح بين مصطلحين هما علم اللغة النفسي ، وعلم النفس اللغوي ، وسبب هذا الخلط اشتراك علم اللغة وعلم النفس في مجال دراسي واحد هو دراسة الكلام والرمزية اللغوية .

ويجد علم النفس في اللغة مختزنا لجميع انفعالات الشخص الظاهر منها والباطن . وبفضل الكلام أمكن لفرويد أن يصل إلى أعماق مرضاه بدراسة إيحاء الألفاظ ، وبالتالي إلى حل ما سماه بقعدهم النفسية .

اهتمام علم النفس إذن هو العمليات الفعلية التي تتصل بالنشاط اللغوي ، أما علم اللغة فإنه يدرس الكلام ذاته ، وهو لا يفعل الجانب النفسي له أو المعنى ، ولا يهتم بصفة أساسية بدراسة العملية الفعلية التي تصحبه ، حيث يترك هذا الجانب لعلم النفس وعلم الأعصاب .

وهكذا نجد الفرق بين العلمين فرقا في نقطتي البداية والنهاية أكبر مما هو فرق في موضوع البحث أو أسلوبه أو نتائجه . وفي هذا المجال سندخل في دراسة أخرى هي دراسة الأعصاب ، حيث إن جميع العمليات الإدراكية ترتبط في النهاية بنشاط المخ والأعصاب . وفي الربع الأخير من القرن الثامن عشر لاحظ العالم الإيطالي "جلفاني" أن رجل إحدى الضفادع الميتة قد تحركت عندما لمسها زميل له بمشرط يحمل تيارا كهربائيا . وقد ظلت هذه الملاحظة مهملة حتى منتصف هذا القرن حيث اكتشف أن جميع العمليات العصبية بما فيها العملية الكلامية ليست سوى نتيجة لسريان تيار كهربائي من عضلة ما إلى المخ ، وأن هذا التيار ينتج عن عمليات كيميائية بين المواد التي تتكون منها الخلية . وقد ابتكر جهاز لقياس هذه التيارات وقدرتها عند الكلام العادي وعند كلام المصابين بالعاهات الكلامية وفتح باب واسع للمعرفة بطبيعة العملية الكلامية ، إنتاجها وإدراكها ، وعيوبها وعلاج هذه العيوب ، واشترك في هذا المجال عالم اللغة وعالم النفس وعالم الأعصاب .

* علم اللغة الاجتماعي :

لنتأمل هذه الأمثلة " ركبت الكلب " ، " ركبت الفرس " ، " ركبت الريح " . ولنتساءل عما إذا كانت كلها أمثلة لغوية صحيحة . وسيكون الجواب بأنها جميعا صحيحة من الناحية النحوية والصرفية . ومع هذا فإن جميع متكلمي العربية يرفضون الجملة الأولى ويقبلون الثانية أما الثالثة فقد يرفضها الأمي ويقبلها المثقف .

ولو عبرنا عن مفهوم الجملة الأخيرة بلفظ عامي أو فصيح مرادف للفظ " الريح " فقلنا " ركبت الهواء " أو " ركبت النسمة " لما قبلت العبارة من مثقف أو أمي . ما السبب ؟

السبب أن التعامل اللغوي لا يقتنع بالتزام الصواب النحوي، بل إن هناك صوابا آخر ينبغي أن يتوفر في العبارة حتى يمكن قبولها ، وذلك هو الصواب الاجتماعي : ونقص هذا الصواب في العبارة " ركبت النسمة " أو " ركبت الهواء " هو الذي جعلها عملة تواصلية زائفة ، رغم أنها تماثل العبارة المقبولة " ركبت الريح " في تركيبها النحوي ومعانيها القاموسية . هذا يعني أن دراسة القواعد النحوية والصرفية دراسة ناقصة لا تكتمل إلا بدراسة قواعد أخرى هي قواعد السلوك اللغوي الاجتماعي . بعبارة أخرى توجد قواعد وقواميس لهذا السلوك هي التي تحكم إمكان استعمال هذه العبارة أو تلك في مجال اجتماعي حي لا في بحر مثال نحوي . ومن هذا

المنطلق ازدهرت دراسة جديدة نسبيا ، مجال اهتمامها هو طبيعة الموقف الكلامي والأطراف المساهمة في الكلام والخلفيات الثقافية له والدور الذي تلعبه العبارة ، ومدى علاقة تركيبها النحوي بالمعنى الذي تؤديه في هذا الموقف بالذات . وقد نجد الجملة الخبرية تعبر عن الأمر ، وقد نجد لفظا من الألفاظ يقال في موضع ولا يقال في موضع آخر ، بل قد تقبل العبارة إذا قيلت بنغمة ما أو مع إشارة ما من إشارات اليد أو الوجه وترفض إذا قيلت بنغمة أو إشارة أخرى .

وهذا يفرض ألا يكتفى في تعليم اللغة بالألفاظ والقواعد اللغوية ، بل لا بد من أن يتعلم الأجنبي بالذات قاموسا آخر هو قاموس الإشارات والنظرات ، ويعرف قواعد أخرى للقيم السلوكية اللغوية ، وتعرف مثل هذه الدراسة بدراسة التخاطب وهي تلقى اليوم اهتماما كبيرا من علماء اللغة .

* والرياضيات أيضا :

واكتملت دائرة البحث اللغوي حين ساهم علماء الرياضيات والفلاسفة في محاولة حل المشكلة اللغوية . وقد كان اهتمام هؤلاء هو البحث عن الواقع الخارجي ومدى صدق العبارة اللغوية في الكشف عنه . وقد رأى المتأخرون منهم أن عيب الجدل الفلسفي يكمن في أنه يجري باللغة الإنسانية . وذلك لأن المعنى الواحد يعبر عنه بأكثر من لفظ واحد وأكثر من طريقة تركيبية نحوية واحدة ، وأن اللفظ الواحد أو التركيب النحوي الواحد قد يؤدي أكثر من معنى واحد . ولنتأمل ما يلي من عيوب تفاهمية في لغتنا العربية .

لفظ " عين " يعني الذهب ، والباصرة والبئر .

وصيغة فعّل الصرفية تعني السببية والمبالغة .

ولفظ " مولى " يعني " السيد " ويعني " العبد " أيضا .

والسببية يعبر عنها بصيغة فعّل مثل علّم والصيغة أفعل " أخرج " ، ومن الممكن كذلك أن يرى شخصان فتاة ، فيقول أحدهما " هذه جميلة " ويقول الآخر " هذه قبيحة " . وفي مثل هذا الموقف لم يقل أي الشخصين شيئا عن الفتاة نفسها ، بل لقد وصف كل منهما انطباعه الذاتي .

ومن أجل هذا وكثير من مثل هذا حاول بعض الفلاسفة التخلي عن استعمال التعبير اللغوي ، واستعمال الرموز والعلامات الرياضية في التفاهم الفلسفي والعلمي . وكان لهذه النزعة أثرها في علم الدلالة بصفة خاصة ، حيث نشأت نظرية تسمى بالبنيوية الدلالية في مقابل نظرية أخرى تسمى بالبنيوية الشكلية . وتحلل البنيوية الدلالية مفهوم اللفظ وفق قاعدة " الإيجاب والسلب والشمول " على هذا النحو .

رجل = ذكر

امرأة = أنثى

رجل = – أنثى

أنثى = – رجل

إنسان = رجل

إنسان = امرأة

ومعنى هذه العبارات أن بين لفظ إنسان ولفظ رجل وامرأة علاقة الشمول ، وأن بين لفظي رجل وذكر ، ولفظي امرأة وأنثى علاقة الإيجاب ، وأن بين لفظي رجل وأنثى ولفظي رجل وامرأة ولفظي أمرأة وذكر علاقة السلب . أما الطريقة التي استعملت للوصول لهذه الأحكام فهي طريقة الجدل ثنائي الطرفين .

وقد تطورت هذه الطريقة في التفاهم واستعملت فيما يسمى بلغة الكمبيوتر التي لا داعي للحديث عنها هنا ، ولكن الأمر الذي ينبغي أن نؤكد عليه بالنسبة للغتنا العربية والحفاظ عليها هو أن نتطور بالفكر اللغوي العربي حتى نصل به إلى هذا الأفق الجديد الذي يسمى "علم اللغة لخدمة الكمبيوتر " .

وذلك لأن هذا الاختراع الجديد قد أصبح أداة للفكر والتسجيل والتفاهم في كل ميادين الحياة العامة والخاصة . وقد درست اللغات العالمية الهامة ، وحللت مفرداتها وقواعدها ، بحيث أصبحت وسيلة التفاهم مع هذا الجهاز الجديد . ومن هنا فإن على من يريد استخدام هذا الجهاز أن يستعمل لغة أخرى غير العربية .

ومن الضروري ـ في رأيي ـ أن تهتم الجهات التعليمية بهذه الدراسة اللغوية الجديدة بعض الاهتمام الذي توليه للجدل النحوي .

ويظهر من هذا المسح التاريخي أن دراسة اللغة لم تعد قاصرة على القاموس وكتاب الصرف والنحو ، بل إنها دراسة يساهم فيها اللغوي وعالم النفس والاجتماع والرياضيات والأعصاب .

* فن التعبد اللغوي :

قد يقال بأننا قد أصلنا في هذا العرض أهم المظاهر المألوفة لنا في الاستعمال اللغوي ، وهي دراسة الأسلوب الأدبي ، وقد قصدنا ـ إلى حد ما ـ بهذا العرض السابق التمهيد لدراسة فن التعبير اللغوي وإن كنا سنضع هنا الخطوط العريضة لهذه الدراسة ولا أكثر .

أول ما تجدر الإشارة إليه هنا هو ضرورة الالتزام بما يعرف بالصواب اللغوي . وليس الصواب مجرد الاتفاق مع القاعدة النحوية أو مع ما يفرضه القاموس ، بل إنه يتجاوز هذا إلى مستويات متعددة ، مستوى مجرد الفهم ، ثم مستوى الالتزام النحوي والصرفي والقاموس ، ثم مستوى التعبير الفني ، بل ومستوى التعبير الرمزي . وقياس الصوائب في هذه المستويات هو العرف السائد بين من يمثلها . على أن هناك إلى جانب مجرد الصواب اعتبارات فنية أخرى ، منها:

الاعتبارات المنطقية :

وهذه مدى تناسق العلاقات القائمة بين أجزاء العمل الفني ، ومن أمثال هذه العلاقات علاقة التوازي أو علاقة التقاطع أو العلاقات المضطربة . وليس ثمة من شك في أن لكل من هذه العلاقات أثار في نفس من يراها ، ومثل هذه الآثار يمكن أن توجد بالنسبة لما نسمعه ، حيث إن رد الفعل النفسي لصوت المدفع يختلف عن رد الفعل النفسي لصوت المطرقة أو صوت العصفور .

وهذا هو المستوى الأدنى للتذوق أو لنقل المستوى المنطوي البدائي . ونحن نلمس رد الفعل النفسي لهذه الأمور لدى الطفل الذي قد يزعجه صوت ما ويهدهده صوت آخر . بل لقد عرف أن صيادي السمك يعزفون نغمات خاصة تجر الأسماك إلى شباكهم ، والتعبير اللغوي الفني يستفيد من مثل هذه العلاقات ، فالسجع مثلا يمثل العلاقات المتوازية أو المنسجمة ، والتورية تمثل العلاقات المتباعدة بين مفهومين ، والاستعارات والكنايات من الخدع التصويرية التي تجذب انتباه السامع ، مثلها في ذلك مثل الأحاجي والنكات الفكاهية .

وهذا يعني أن للعمل الفني – ويمثله في مجالنا هذه العمل الأدبي – جانبين ؛ جانب الشكل ، وهو التركيب المادي للعمل ، وجانب المفهوم وهو الانطباع الدلالي الصريح أو الإيحائي الذي يخلفه العمل في نفس القارئ أو السامع.

سنقدم للقارئ مقالين كتابيين :

١– المقال الأول من مقدمه الشيخ الإمام العالم العلامة الهمام الشيخ خالد بن عبدالله الأزهري على ألفية ابن مالك . وفيه يقول " الحمد لله الذي شرف من نحاه ونصب نفسه لعبادته ، ورفع من خفض نفسه وهداه إلى طاعته ، والصلاة والسلام على سيدنا محمد روض الفضل النضير وعلم المعارف المفرد فليس لمجموع فضله نظير ..... وعلى آله وصحبه المتقوين بصفات الكمال المتميزين بالإضافة على كل حال " ......

٢- المثال الثاني من مقال للأستاذ أحمد حسن الزيات وفيه يقول " في اليمن الخضراء وفي صنعاء ذات الظل والماء نشأ وضاح أبيض الوجه أسود الشعر مليح القسمات . وإذا كان الجمل يكتسب لون الصحراء ، والسمك يستعير مرونة الماء ، والطاووس يلبس أفواف الروض فإن اليمانيين لم يربطهم بطبيعهم ولا يمتهم صلة "......

وليس ثمة من شك في أن كلا من النصين كان يمثل قمة التعبير الفني في العصر الذي كتب فيه . وليس ثمة من شك أيضا في أن كلا الكاتبين قد استعمل ما سميته بالعلاقات المتوازية بين أجزاء النص التي نطلق عليها اسم السجع وتناسق طول الفقرات إلى جانب الإشارات والتلميحات البعيدة أو القريبة للألفاظ ، ومع هذا فإن هناك اختلافا جوهريا بين النصين .

في النص الأول تكثر الإشارات المباشرة للموضوع الهدف وهو التقديم لكتاب في علم النحو . ونحن لا نكاد ننتهي من السطور الثلاثة الأولى حتى نكون قد استغرقنا جميع أبواب النحو فالألفاظ نحاه ، ونصب ورفع وخفض وعلم والمعارف والمفرد والمجموع والفضل (الفضلة) والصفات (الصفة) والمتميز (التمييز) والإضافة والحال ... كل هذه إشارات مباشرة وسطحية ، وليس ثمة من شك في أنها كانت عظيمة الوقع والتأثير في نفس سامعها في عصر الإمام العالم العلامة الهمام الشيخ خالد .

أما المثال الثاني فإنه قد استعمل كذلك ألفاظا موحيه بقصة الجمال والحب التي يعالجها المقال : الخضراء والظل والماء وبياض الوجه وسواد الشعر وملاحة القسمات إلى غير ذلك.

أما الإيقاع النفسي فهو متوفر في النصين كذلك . ومع هذا فإنه من اليسير على أي قارئ أن يحكم بوجود فرق زمني بين الكاتبين ، نتج عنه فرق في الذوق الجماعي . وفي عصر الشيخ خالد كانت الإشارة المباشرة والإيقاع ـ الذي يبلغ الافتعال ـ من المقبولات الجمالية . أما عصر الزيات فإنه يرفض الإشارة السطحية ، ويفضل التلميح البعيد أو تهيئة الجو النفسي العام المناسب للقصة التي سيرويها .

قد يقول قائل ، ولكن الفرق بين الكاتبين تفرضه طبيعة الموضوع الذي تعالجه وهذا صحيح . ولكن الزيات لو كتب مقدمه لكتاب في النحو ، فإنه لن يلجأ إلى أسلوب زخرفي أو إيحائي ، لأن كتاب النحو أمر لا يتطلب تهيئة جو نفسي خاص كما تتطلبه قصة الحب والتضحية التي لا نراها في قصة وضاح الشاعر اليمني الفريد . وفي ظني أن هذه المقدمة لن تزيد على مثل هذه العبارة " هذا كتاب في النحو أقدمه للطالب والمدرس لما فيه من الرقة في العرض والوضوح في التعبير " ولاغير . هذا يقودني إلى عنصر هام هو أن القيمة الجمالية

محكومة بأمرين ، أولهما : الظروف الفعلية للمجتمع ، والمرحلة التاريخية من مراحل تطور الفكر العام له .

وهذا يقودني إلى أمر آخر هو الفرق في الذوق بين جيل وآخر . استمع إلى بيت امرئ القيس في الغزل :

ترى بعر الأرام في عرصاتها وقيعاتها كأنه حب فلفل

الشاعر يذكر ديار حبيبه ، ويحن إلى الصورة التي ارتبطت في أعماق نفسه وفيها صورة الدار وقد تناثر في قاعاتها وأبهاتها بعر الشياه . ثم يضفي على هذا البعر صفة أخرى بمقارنته بحب الفلفل الأسود.

هذه صورة ولا شك صادقة ، بل إنها قد أوحت بالانفعال العنيف لمن سمع البيت أو قرأه في عصر امرئ القيس .

أما من يقرأ هذا البيت اليوم فهو أحد رجلين ، رجل تمثل الثقافة الجاهلية وجعلها مقياسا لذوقه الفني والبعر في رأيه رصين جميل قوي التعبير ، ورجل يقيس الأمور بمقياس عصره ، فلا يرى في بعر الشياه تلميحا مناسبا للإيحاء بالشعور الرفراف والذكرى الحبيبة ، ولا يرى في حب الفلفل تشبيها نادرا كما كان في عرف امرئ القيس ، بل قد يجد مثل هذا الرجل في هذا البيت نوعا من الاستنكار ، حيث لا يليق الحديث عن البعر ولو أشبه حب الفلفل في مجال تعبيري فني . استمع مرة أخرى إلى امرئ القيس يصف حصانه :

مكر مفر مقبل مدبر معا كجلمود صخر حطه السيل من عل

واستمع إلى أحمد شوقي حين يقول :

قم سليمان بساط الريح قاما ملك القوم من الجو الزماما

كلا الرجلين يتحدث عن الحركة ولكن بأسلوب يعكس طبيعة عصره ومشاكله . امرؤ القيس رجل عنيف بدوي، حصانه من السرعة بحيث لا يدرك من يراه إن كان مقبلا أو مدبرا . إنه في حركته واندفاعه صخرة جلمود قذف بها السيل من أعلى الجبل . هذه هي الحركة عند امرئ القيس البدوي . أما شوقي فالحركة عنده انسياب مع بساط الريح . ثم إنه لا يصيح بسليمان ليسرع قبل أن يفوته القطار ، لأنه لا يقصد سليمان بالذات بل أمته النائمة . وسليمان ليس شخصا ، بل حزمة من الانطباعات التاريخية ، لقد كان ملكا على رأس حضارة ملكت الجوّ ، كلّمت الطير ، وسيطرت على عرش الزّباء . وهكذا يرمز هذا اللفظ لهذه المعاني التي مثلها سليمان والتي تلخص تاريخ شعبه الذي طال به النوم حتى سبقه خصومه .

وهكذا نرى اختلاف النزعة والمشكلة عند الشاعرين إلى جانب اختلاف الوسائل الأدائية .

وقد تكون الحزمة الانفعالية أو الدلالية الكامنة وراء اللفظ ليست مجرد انعكاسات تاريخية ، بل قد تضيف إلى ذلك ما تخلفه مزاولته الحياة الواقعية من انطباعات في الكلمات تعكس الصورة الشعبية لمن تشير إليه هذه الكلمات . إن عنترة وحاتم وكثير والحجاج(٢) ملخصات أو مذكرات تاريخية ، تكمن فيها طاقة التعبير كما تكمن طاقة الانفجار في كرة الحديد التي تسمى بالقنبلة . ولنتأمل المخزون التعبيري في الألفاظ " ليلى " وعيشه " و"سوسو " . وكلها في عرف القاموس علم يطلق على امرأة . أما قيمتها التعبيرية فأكثر من ذلك بكثير . " ليلى لفظ يختزن قصة المجنون وشعره ومادار حوله من أساطير . وعيشة ، بهذا النطق العامية لفظ يلخص حياة امرأة ريفية تعيش لزوجها وأودها . أما سوسو ففتاة لعوب من فتيات العصر التي نراها في المسرحيات الخفيفة . وهناك إلى جانب هذا طبيعة العمل الفني ذاته ، وقد تهيىء هذه الطبيعة للكاتب عناصر من عناصر التأثير يحرك بها قراءه كما تحرك خيوط مسرح العرائس الدمى المتحركة .

يقول العرافون إن مسرحيات شكسبير تضم دائما قصتين تتطوران جنبا إلى جنب ، قصة الحب أو الانتقام على مستوى الأمراء ، ونفس القصة في نفس القصر على مستوى الخدم .

والتوازي في هذه الحالة أمر مقصود ، له قيمته التصويرية من ناحية ، كما أنه وسيلة لبيان المتناقضات أو وجوه الشبه في الطبيعة الإنسانية . وهكذا حث شكسبير قارئه ، أو مشاهد مسرحياته على التأمل في طبيعة العلاقات الإنسانية ، " الناس اللي فوق ، والناس اللي تحت . "

أما توفيق الحكيم في " أهل الكهف " فإنه يستفيد من الآثار الدينيه للقصة المعروفة ويصور الموقف الغريب الذي واجه هؤلاء القوم تصويرا استفاد فيه من المتناقضات الكثيرة في ظروفهم . ولكنه في قصة "ياطالع الشجرة " يستفيد من الأغنية الشعبية الخرافية " أبوح ما أبوح ، كلب العرب مدبوح ، وأمه وراه بتنوح ، وتقول يا ولدي ، يا طالع الشجرة هات لي معاك بقرة تحلب وتسقيني بالمعلقة الصيني ، والمعلقة انكسرت يا مين يربيني ، ودخلت بيت الله ، لقيت حمام أخضر ، بطعموه سكر ياليتني ذقته ، لجل النبي رزقه ...." الخ

هو هنا يستفيد من هذه الخرافة المحببة لنفوس جيله ، ولكنه لا يقف عند هذا ، بل يقفز إلى قضية كونية عظمى هي وحدة الوجود . فالشجرة حين تثمر هي صورة أخرى من المرأة حين تنجب . قصة الكون واحدة مهما تعدد رواتها .

خلاصة القول أن العمل الفني يستفيد من الأشكال اللغوية الصوتية والصرفية والنحوية ، وما يطل منها من إيحاءات ، كما يستفيد من الظروف الاجتماعية والدينية والأخلاقية بل والخرافية للشعب .

وهنا يتسع مجال الابتكار وتتعدد المذاهب الفنية، بين الشعر العمودي والشعر الحر، والتعبير الصريح والتعبير الرمزي، وسجع الكهان وموسيقى الشعراء.

هنا ميدان الإنسان حين تطربه أحلامه وطموحاتها محاولة تحقيق المستحيل، وهو رغبة الإنسان الجامحة في أن يكون أكثر من إنسان.

الإحالات :

(١) وضعنا حروفاً عربية مناظرة لجميع الحروف الصوتية الدولية، وطبقنا هذا في عدد من كتبنا.

(٢) نحن نعرف ضرورة نصب هذه الأعلام بأن ولكن نصبها سيذهب بطبيعة الغرض السردي الذي يشبه ما يسميه النحاة بأنها مقصود لفظها.

إشكالية الحركة المسرحية في المملكة

علي السعيد
كمال الدين عيد
نذير العظمة
عبد الرحمن شلش
سعد الثقفي
أبو الحسن سلام
محمد العثيم
سليمان الحماد
أحمد الهزيل
ناصر الخطيب
سعد الغامدي
راشد الشمراني
أحمد الملا
خالد اليوسف

المسرح في المملكة العربية السعودية: دراسة تاريخية

١. مقدمة

باستثناء المربي والمعلم الفاضل صالح بن صالح ((رحمه الله)) الذي يعود له الفضل بإدخال التمثيل المسرحي للمملكة العربية السعودية لأول مرة من مسرح المدرسة الأهلية بعنيزة أواخر عام ١٣٤٨ هـ ، والفنان عبد العزيز الهزاع الذي يعود له الفضل أيضاً في خروج التمثيل المسرحي بالمملكة خارج المدرسة لأول مرة عام ١٣٧٢هـ ، وانطلاقه في الحفلات العامة والمناسبات الوطنية المختلفة. أقول باستثناء هذين الرائدين فإن الحركة المسرحية بالمملكة العربية السعودية مدينة لجيل كامل من الرواد المسرحيين (كتاباً وممثلين ومخرجين) أقاموا (خلال فترة بداية التسعينات الهجرية ، السبعينات الميلادية) اللبنات الأولى ومهدوا للجيل الذي تلاهم الطريق لقيام حركة مسرحية .

ويعود سبب ذلك إلى اتساع مساحة المملكة الجغرافية وتباعد بعض المناطق أدى إلى وجود الكثير من الرواد في أكثر من منطقة وبالأخص المنطقة الشرقية (الأحساء) والمنطقة الوسطى (الرياض) ، ومن الصعب أن نجزم بأن الريادة المسرحية لشخص واحد سوى من استثنينا في البداية .

تعود البديات الأولى للمسرح في المملكة العربية السعودية إلى المسرح المدرسي، وأقدم إشارة وصلت إلينا حتى الآن عن وجود المسرح في المملكة تعودد إلى عام ١٣٤٨ هـ / ١٩٢٨ م حين أقامت المدرسة الأهلية بمدينة عنيزة (والتي أسسها المعلم والمربي صالح بن صالح رحمه الله في أواخر عام ١٣٤٧ هـ) حفلاً مسرحياً في ختام العام الدراسي ، وقدمت خلاله الأناشيد والمسرحيات الهادفة والمضحكة والخطب والمناظرات الشعرية والنثرية والأدبية ، ومن أبرز التمثيليات في ذلك الحفل ((بين جاهل ومتعلم)) ، وهي مناظرة في فضل العلم على

الجهل ، مثل دور المتعلم فيها إبراهيم الواصل ودور الجاهل إبراهيم الصويان . وكتب هذه التمثيلية المعلم صالح بن صالح.

ويذكر الشيخ عبد الله السليمان المزيد في ذكرياته [١] أن هذه المسرحية مليئة بالحكم والمواعظ ومسلية جداً وقد أجاد الاثنان أدوارهما إجاده تامة. كذلك فإن هذه المدرسة قدمت فيما بعد حفلاً مسرحياً شهيراً في عام ١٣٥٥ هـ شرفه جلالة الملك عبد العزيز رحمه الله ، قدمت فيه العديد من المسرحيات المدرسية مثل مسرحية ((كسرى والوفد العربي)) وتمثيلية ((الأعمى)) وتمثيلية ((الشاهي والدارسين)) [٢].

تلا ذلك قيام العديد من المدارس في مختلف مناطق المملكة حفلات مدرسية في نهاية العام الدراسي من كل عام مثل مدرسة النجاح بالمدينة المنورة في عام ١٣٥٤ هـ[٣].

وكذلك مدارس الفلاح بمكة المكرمة وهي أقدم مدرسة سعودية إلا أنها لم تقدم المسرح التمثيلي في حفلاتها إلا في عام ١٣٥٥ / ١٩٣٦م ، وذلك في الحفل الكبير الذي أقيم بمناسبة مرور ربع قرن على تأسيسها[٤] وبعد ذلك اتسع نطاق النشاط المسرحي المدرسي حيث تأسست في مكة المكرمة جماعة المسامرات الأدبية ، وهي اتحاد ثقافي بين طلاب المعهد العلمي السعودي[٥] وطلاب مدرسة تحضير البعثات ، تنظم هذه الجماعة النشاط الثقافي والفني في كل أسبوع وتقيم حفلات شهرية وسنوية تقدم فيها المسرحيات والتمثيليات الهادفة .

كذلك برزت دار الأيتام بمكة في حفلاتها السنوية ، ومعهد الأنجال والمدرسة الأهلية بالرياض كان لهما نشاط ملموس في تقديم المسرح. أما في المنطقة الشرقية فكانت مدرسة الخبرقد أبرزت هذا النشاط الثقافي في وقت مبكر من الستينات الهجرية .

وفي عام ١٣٧٣ هـ أصبح النشاط المسرحي المدرسي نشاطاً رسمياً وذلك عندما أنشئت ورزاة المعارف السعودية والتي ضمت ضمن إدارتها رعاية الشباب

في ذلك الوقت والتي أصبحت فيما بعد إدارة النشاط المدرسي[٦] . وأصبح للمسرح المدرسي أهداف يسعى لتحقيقها من خلال خطط وبرامج تربوية مدروسة.

٢. عبد العزيز الهزاع :

في عام ١٣٧٢ هـ [٧] قدم الفنان الرائد بعد العزيز الهزاع مسرحيته الاجتماعية الكوميدية ((بدوي في طيارة)) لأول مرة في مدينة الجبيل . وبالرغم من أن تقديمه لهذه التمثيلية ((المسرحية)) بمفرده حيث مثّل جميع شخصياتها بما أعطاه الله من موهبة وقدرة صوتية فريدة. إلا أن البناء الدرامي وتصاعد الحدث وتنامي الشخصيات يعبر عن نص مسرحي متكامل البناء ويسجل لعبد العزيز الهزاع الدور الريادي في تقديم المسرح (وإن فردياً) خارج نطاق المدرسة وأصبح يقوم بجولات داخل مدن المملكة لتقديم المسرحيات الاجتماعية الهادفة .

٣. الأندية الرياضية والشبابية :

الأندية الرياضية والشبابية ساهمت مساهمة فعّالة في تنشيط المسرح في المملكة منذ فترة ليست بالقصيرة ففي عام ١٣٧٧ هـ / ١٩٥٧ م قدم النادي العام لشباب المجمعة ضمن حفل ثقافي منوع مسرحية اجتماعية بعنوان (صورة من الواقع) [٨] ونشطت الأندية فيما بعد في مختلف المملكة فبرز منها أندية الاتفاق والقادسية بالمنطقة الشرقية ونادي الجيل بالأحساء وأندية النجمة والعربي والتعاون والرائد بالقصيم ونادي أحد بالمدينة المنورة ونادي الوحدة بمكة المكرمة .

وزاد من تألق الأندية الرياضية وحرصها على المسرح المهرجان الثقافي والفني السنوي الذي كانت تنظمه الشؤون الثقافية بالرئاسة العامة لرعاية الشباب في أواخر التسعينات والذي توقف في العام ١٤٠٢هـ .

وفي عام ١٣٦٠ هـ أسس أحمد السباعي رحمه الله في مكة المكرمة دار قريش للمسرح الإسلامي واستقدم مخرجاً من مصر واستعد لتقديم مسرحية ((فتح مكة)) للكاتب محمد مليباري إلا أن ظروفاً خارجة عن إرادة السباعي حالت دون

تقديم هذه المسرحية وأغلقت الدار وأوقف نشاطها قبل أن يبدأ . ولم يحاول السباعي بعدها أن يعيد الكرة مرة أخرى .

وفي عام ١٩٦٧م عرضت في جامعة الرياض (الملك سعود حالياً) مسرحية طبيب رغم أنفة لموليير من إخراج العراقي إبراهيم جلال[٩] مثلها مجموعة من طلاب الجامعة وفي عام ١٣٨٩هـ / ١٩٦٩م عرضت أيضاً في مدينة الرياض مسرحية (ثمن الفداء)[١٠] وهي ضمن أنشطة لجنة مساعدة أسر ومجاهدي فلسطين قدمها مجموعة من الممثلين العرب ومن ضمنهم الممثل السعودي عبدالعزيز الحماد وأخرجها العراقي محسن العزاوي . وفي نفس العام قام الفنان عبد العزيز الهزاع بإنشاء فرقة شعبية للتمثيل ضمت نخبة من الممثلين[١١] في منطقة الرياض إلا أن هذه الفرقة لم يكتب لها أن تقدم أعمالاً مسرحية أو أن تزاول نشاطاً في ذلك الوقت .

وفي عام ١٣٩١هـ[١٢] أسس عبد الرحمن الحمد وعمر العبيدي وآخرون في مدينة الهفوف بالإحساء جمعية أهلية تعنى بالفنون بشكل عام وبالمسرح بشكل خاص وقدمت هذه الجمعية عدداً من العروض المسرحية من تأليف وإخراج عبد الرحمن الحمد مثل غلط في غلط، الزوج الثاني ، طريق الزلف ، العظيم الهش ، من طمع طبع ، والأسد . وماطور النور من إخراج العبيدي وربيته تاليف وإخراج العبيدي .

وفي عام ١٣٧٤هـ [١٣] عرض الكاتب والمخرج إبراهيم الحمدان مسرحية طبيب بالمشعاب من إعداده وانتاج التلفزيون السعودي على مسرح قاعة المحاضرات بالرياض ، وهي معدة عن طبيب رغم أنفه لموليير وشارك بها نخبة من رواد التمثيل بالمنطقة الوسطى مثل عبد العزيز الهزاع وأحمد العلي وعلي إبراهيم ومحمد الطويان ومحمد المفرح وغيرهم .

٤. جمعية الثقافة والفنون :

تأسست جمعية الثقافة والفنون بالرياض في العام ١٣٩٣ هـ عندما تقدم مجموعة من الفنانين إلى الجهات الرسمية بطلب لإنشاء جمية للفنون بالرياض ،

وتمت الموافقة عليها وانضمت إليها جمعية الفنون بالأحساء، ومن هنا تشكل النشاط الرسمي للمسرح في المملكة العربية السعودية .

وقدمت جمعية الثقافة والفنون أولى مسرحياتها بالرياض في عام ١٩٧٥م وهي مسرحية (آخر المشوار) من تأليف عبد الرحمن الشاعر وإعداد سعد سعدون وإخراج محمد فهد الشمري وقد مثلها نخبة من الممثلين وهم أحمد الهذيل ومحمد العلي وعلي الهويني وعلي إبراهيم وأحمد السريع وعبدالرحمن الخطيب . وفي الإحساء عرضت مسرحية «هذه غلطتي» في بداية عام ١٣٩٦هـ ومسرحية «رزة والبطن خالي»[١٤] أما فرع الدمام فقد قدم مسرحية (رقم ثلاثة يكسب)[١٥].

ثم توالت العروض المسرحية في مختلف فروع الجمعية فقدمت في الرياض قطار الحظ وسقوط الحساب والكرمانية وقدر الشراكة وتحت الكراسي والمهابيل – أما في الأحساء فقد قدمت عقاقير وعقارات والأيتام ونصر البواكير وقرية اسمها السلام والحل المفقود وفي جدة مسرحية باقي الغسيل والدراهم مراهم والدنيا حظوظ والكل في واحد ، أما في الطائف فقد قدمت المسرحيات مين يكمل الثاني وصفعة في المرآة ومع الخيل يا عربان واللعبة ويا رايح الوادي وبيت العز والنبع وشدت القافلة والبابور وأخيراً أنا مسرور ياقلعة .

وفي القصيم قدمت مسرحيات الخراريز وعيال المرحوم وتغريبة القوافل والمطر وجنون الأذكياء والضرس .

٥. النادي الأدبي بالرياض

ساهم النادي الأدبي بالرياض في تقديم العروض المسرحية بالرياض لفترة محدوده بدءاً من ١٤٠٣هـ إلى ١٤٠٩ هـ بتقديمه ثلاث مسرحيات هي النص والانتاج والأستاذ مكرر والأدوار الثانوية لمؤلفها سليمان الحماد، وتوقف النادي بعد ذلك عن الانتاج المسرحي .

٦. مسرح الشباب

يأتي مسرح الشباب امتداداً لمسرح الأندية حيث رغبت الشؤون الثقافية بالرئاسة العامة لرعاية الشباب في استقطاب المواهب ورعايتهم لذلك دعمت

النشاط المسرحي بالأندية في المناطق بإنشاء قطاع مسرح الشباب وهو يضم الموهوبين في الأندية ليقدم عروضاً متميزة . ففي عام ١٤٠٥هـ تأسست فرقة مسرح الشباب بالأحساء وعرضت لأول مرة مسرحية شقة في الدور الثالث في مدينة الهفوف من تأليف يوسف الخميس وإخراج على الغوينم ، وقدمت هذه الفرقة ولا تزال العديد من العروض المسرحية المتميزة التي مثلت المملكة في عروض المهرجانات الشبابية الخليجية والعربية مثل مسرحية ناس تحت الصفر تأليف وإخراج عبد الرحمن الحمد ومسرحية نهاية المباراة تأليف سامي الجمعان وإخراج على الغوينم ومسرحية القافلة تسير تأليف وإخراج سامي الجمعان .

وتوالى بعد ذلك انشاء فرق مسرح الشباب في المملكة مثل مسرح الشباب في جدة وفي مكة والقطيف وأخيراً في الرياض حيث تعد فرقة مسرح الشباب بالرياض أحدث الفرق حيث تأسست عام ١٤١٤هـ وقدمت حتى الأن مسرحيتي فرصة أخرى إعداد وإخراج فهد الحوشاني وجلسة مع القانون إعداد مشعل الرشيد إخراج أبو بكر خالد .

٧. المسرح الجامعي

تعد جامعة الملك سعود بالرياض (جامعة الرياض سابقاً) الجامعة الرائدة في تقديم النشاط المسرحي الجامعي ليس بالمملكة فحسب بل على مستوى الخليج العربي ، حيث يذكر المخرج العراقي إبراهيم جلال رحمه الله أنه عرض مسرحية طبيب رغم أنفه لموليير (مقتسبة) على مسرح جامعة الرياض (الملك سعود حالياً) عام ١٩٦٧م ومثلها طلاب الجامعة وذلك حين كان يعمل في معهد العاصمة بالرياض[١٦] .

ولكن النشاط المسرحي لم يبرز بالجامعة إلا مع العام الدراسي ١٣٩٦هـ عندما قامت عمادة شؤون الطلاب بالتعاقد مع مخرج متفرغ وهو الأستاذ محمد رشدي سلام[١٧] وأصبح للمسرح في الجامعة موسمة المميز حيث تقدم فيه أكثر من اثنتي عشرة مسرحية لمختلف الكليات ولمنتخب الجامعة وأصبح موسم الجامعة

المسرحي في كل من جامعة الملك عبد العزيز وجامعة أم القرى وجامعة البترول والمعادن ، وأصبح المسرح الجامعي معيناً لا ينضب لإعداد المواهب واكتشافها وتقديمها للساحة الفنية المسرحية.

٨. المهرجان الوطني للتراث والثقافة الجنادرية

لا شك أن المهرجان الوطني للتراث والثقافة بالجنادرية الذي ينظمه الحرس الوطني كل عام من أهم الروافد التي تعنى بتنشيط المسرح في المملكة حيث إنه ينظم مهرجاناً مسرحياً ضمن فعالياته تتنافس فيه الفرق المسرحية من مختلف مناطق المملكة في تقديم عروضها المسرحية ولعل أبرز نتائج فعاليات المسرح في مهرجان الجنادرية هو ما تحقق في الموسم الماضي ١٤١٥هـ من حسن تنظيم للمهرجان وما صاحبه من أمسيات للنقاش والحوار حول العروض وما قدم في نهاية المهرجان من جوائز تقديرية وتشجيعية كان لها صدى كبير في تفعيل الحركة المسرحية المحلية .

٩. المسرح السعودي والمشاركات الخارجية[١٨]

لا شك أن اللقاءات الإقليمية أو العربية ساهمت في تنشيط الفعل المسرحي في المملكة وفي توسيع دائرته وفي تعريف العالم العربي بالمسرح السعودي وبالمسرحيين السعوديين وكذلك في زيادة صقل مواهبهم وتطوير قدراتهم المسرحية بالاطلاع والمشاهدة لما يقدم في الساحة العربية والدولية ، وللمسرح السعودي مشاركات عديدة في عدد من المهرجانات المسرحية العربية وهي :

أولاً : مهرجان المسرح المتجول بالمغرب ١٩٨٣ م مسرحية :

صفعة في المرآة تأليف عبد العزيز الصقعبي وإخراج عبد الرحمن الرقراق .

ثانياً : المهرجان المسرحي لشباب دول مجلس التعاون الخليجي :

١- الدورة الأولى ١٤٠٥هـ بالكويت مسرحية مع الخيل يا عربان تأليف راشد الشمراني وإخراج عامر الحمود- فرقة الثقافة والفنون بالطائف .

٢- الدورة الثانية ١٤٠٧هـ بالإمارات مسرحية ناس تحت الصفر تأليف وإخراج عبد الرحمن الحمد جمعية الثقافة والفنون بالأحساء .

٣- الدورة الثالثة ١٩٨٩م بقطر مسرحية نهاية المباراة تأليف سامي الجمعان وإخراج علي الغوينم فرقة مسرح الشباب بالأحساء.

٤- الدورة الرابعة ١٩٩١ م بالبحرين مسرحية القافلة تسير تأليف وإخراج سامي الجمعان - فرقة مسرح الشباب بالأحساء .

ثالثاً : مهرجان قرطاج المسرحي .

١- الدورة الثانية ١٩٨٥ م مسرحية المهابيل تأليف إبراهيم الحمدان إخراج سمعان العاني - فرقة جمعية الثقافة والفنون بالرياض .

٢- الدورة الثالثة ١٩٨٧م مسرحية الجراد تأليف علي السعيد إخراج سمعان العاني - فرقة جمعية الثقافة والفنون بالرياض.

٣- الدورة الرابعة ١٩٨٩م مسرحية السنين العجاف تأليف محمد العثيم إخراج سمعان العاني - فرقة جميعة الثقافة والفنون بالرياض.

٤- الدورة السادسة ١٩٩٣ م مسرحية ديك البحر تأليف وإخراج راشد الشمراني - فرقة جميعة الثقافة والفنون بالرياض .

٥- الدورة السابعة ١٩٩٥ م مسرحية حلم الهمذاني تأليف محمد العثيم إخراج سمعان العاني - فرقة جمعية الثقافة والفنون بالرياض .

رابعاً : مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي :

١- الدورة الأولى عام ١٩٨٨ م مسرحية عويس التاسع عشر - تأليف راشد الشمراني وإخراج عامر الحمود - فرقة جمعية الثقافة والفنون بالرياض .

٢- الدورة الثانية ١٩٨٩ م مسرحية السنين العجاف تأليف محمد العثيم وإخراج سمعان العاني - فرقة جمعية الثقافة والفنون بالرياض.

٣- الدورة الثالثة ١٩٩١ م مسرحية اللاعبون إعداد وإخراج جمال قاسم - فرقة جمعية الثقافة والفنون بالدمام .

٤- الدورة الرابعة ١٩٩٢ م مسرحية تراجيع تـأليف محمـد العثيـم وإخـراج جمـال قاسم - فرقة جمعية الثقافة والفنون بالدمام .

٥- الدورة الخامسة ١٩٩٣م مسرحية ديك البحر تأليف وإخراج راشد الشمراني- فرقة جمعية الثقافة والفنون بالرياض .

٦- الدورة السادسة ١٩٩٤م مسرحية الهيار تأليف محمد العثيم وإخراج أبـو بكـر خالد الشلقامي - فرقة جمعية الثقافة والفنون بالرياض .

خامساً :مهرجان دمشق للفنون المسرحية بسوريا :

١- الدورة العاشرة ١٩٨٦ م مسرحية عويس التاسع عشر تأليف راشد الشمراني وإخراج عامر الحمود - فرقة جمعية الثقافة والفنون بالرياض.

٢- الـدورة الحاديـة عشـرة ١٩٨٨م مسـرحية ابـن زريـق ليمتـد تـأليف راشـد الشمراني وإخراج عامر الحمود - فرقة جمعية الثقافة والفنون بالرياض.

١٠ - خاتمـة

توخيت من هذه الدراسة أن تكون رصداً تاريخياً للحركـة المسـرحية بالمملكـة متلافياً فيها الكثير من الأخطاء التاريخيـة التـي وقـع بهـا غيـري ممـن سـبقني فـي تقديم دارسات عن المسرح فـي المملكـة . والمجـال هنـا لا يسـمح بتقديـم دراسـة نقدية عن النص المسرحي السعودي أوحتى العرض المسرحي السعودي إلا أننـي أستطيع أن أقرأ ملامح النص المحلي في فترتين زمنيتين وهما :

الأولى : مرحلة البدايات وتركز فيها النص والعرض المسرحي على معالجة المشكلات الاجتماعية السعودية مثل الزواج القسري للشاب من ابنة عمه حتى وإن كانت ترفضه أو يرفضها (مسرحية طبيب بالمشعاب لإبراهيم الحمدان) والتعبير الحضاري والنقلة الثقافية التي حدثت بعد اكتشاف البترول (آخر المشوار لعبد الرحمن الشاعر) إلى الطفرة المادية وما أحدثته من تغيير في بنية المجتمع وعلاقاته الفردية والجماعية في مسرحيات(قطار الحظ لإبراهيم الحمدان) و(عقاقير وعقارات لعبد الرحمن الحمد) و(الخراريز لمحمد الهويمل) كذلك فإننا نجد أن الأسرة وعلاقاتها بالمجتمع ومشاكل التفكك الأسري ومشاكل المراهقة موجودة في مسرحيات (بيت من ليف لناصر المبارك) و(والأيتام لعبد الرحمن الحمد) و (عيال المرحوم لمحمد الهويمل) .

ونجد طموح الشباب في بحثهم عن الفرصة وإثبات وجودهم في المجتمع ومشاكل التوظيف والعمالة في مسرحيات المقاول لعبد الوهاب أبو عايشة و قدر الشراكة لعبد الرحمن المقرن والضرس لمحمد الهويمل .

ونجد الفساد الإداري وجرائم الرشوة في مسرحية تحت الكراسي لأحمد الدبيجي . نستثني من نصوص تلك الفترة ما قدمه عبد الرحمن المريخي من نصوص مسرحية للطفل حيث قدم معالجة ذات عمق إنساني أكبرمما قدم الآخرون وإن كانت تتخذ من مسرح الطفل شكلاً لها .

الثانية :

في منتصف الثمانينات ظهر عدد من المسرحيات لعدد من الكتاب المحليين ذات بعد إنساني أشمل ومعالجة لكثير من القضايا العربية والإسلامية ذات الهم الإنساني الشمولي وخرجت عن المألوف المحلي السائد في الفترة السابقة .

وقدمت عروض مسرحية مثل ابن رزيق ليمتد وعويس التاسع عشر وديك البحر وشدد بن عنتار لراشد الشمراني ، وعندما يكتب البطل هزيمته الأخيرة لسعد الدوسري ، ومسرحيات السنين العجاف والبطيخ الأزرق والهيار وتراجيع وحلم الهمذاني لمحمد العثيم ، وسوالف أبو الأحلام لفؤاد المحمدي . ويارايح

الوادي وبيت العز والنبع والبابور وأنا مسرور ياقعلة لفهد الحارثي ، ونهاية المباراة والقافلة تسير لسامي الجمعان .

وتظل دراسة مثل هذه النصوص والعروض المسرحية بحاجة إلى وقت ومساحة أكبر مما هو متاح الآن، آمل أن تتاح لغيري أو لي الفرصة في تقديم دراسة نقدية جادة عن هذه النصوص السعودية المسرحية التي حفرت أسماءها في تاريخ الحركة المسرحية بالمملكة العربية السعودية .

الهوامش

١- معلم ومجتمع – مركز ابن صالح الثقافي ١٤٠٨ ص ٦٨ .

٢- معلم ومجتمع – مركز ابن صالح الثقافي ١٤٠٨ ص ٨١،٨٢

٣- جريدة صوت الحجاز عدد ١٧٩ ٢٤/٧/١٣٥٤هـ ٢٢ أكتوبر ١٩٣٥م.

٤- جريدة صوت الحجاز عدد ٢٠٩ ١٢/٣/١٣٥٥ هـ ٢ يوليو ١٩٣٦م.

٥- المسامرات مولدها وشبابها جريدة البلاد السعودية عدد ٧١٠ص ٩٥/٦/١٣٦٧هـ .

٦- السلوم – حمد إبراهيم – تاريخ الحركة التعليمية في المملكة العربية السعودية – مطابع انترناشونال كرافيكس ١٤١١هـ – ١٩٩١ م جـ ٢ ص ٣٧٣ .

٧- المقرن عبدالرحمن عبدالله – بدايات المسرح السعودي ١٩٧٨-١٩٧٩م مخطوط ص ١٠ .

٨- جريدة حراء عدد ١٠٦ ص ٤ ٢٥/١٢/١٣٧٧ هـ .

٩- حوار شخصي مع المخرج العراقي المرحوم إبراهيم جلال مسجل على شريط كاسيت سجل في عام ١٩٩٠ م ببغداد أثناء مهرجان المسرح العربي الدورة الثالثة .

١٠- جريدة الرياض عدد ٨٩٠٦ في ١٧/٥/١٤١٣هـ ص ٨ .

١١- مجلة اليمامة عدد ٨٥ ٢٦/٩/١٣٨٩هـ ٥/١٢/١٩٦٩م.

١٢- العظمة نذير – المسرح السعودي دراسة نقدية – النادي الأدبي بالرياض ١٤١٣هـ ص ٨٥ .

١٣- مجلة اليمامة عدد ٣٠٣ ١٠/٥/١٣٩٤هـ ٣١ مايو ١٩٧٤ م ص ٢٥

١٤- مجلة اليمامة عدد ٤١٦ في ٢/٩/٩٦ ٢٧/٨/٧٦م لقاء مع المشرف على قسم المسرح بفرع جمعية الثقافة والفنون بالمنطقة الشرقية محمدأحمد ناصف

١٥- مجلة اليمامة عدد ٤٢٣ ١٦/١١/٩٦ ٢٩ أكتوبر ٧٦ م ص ٥٧ .

١٦- حوار شخصي مع المخرج العراقي المرحوم إبراهيم جلال - مرجع سابق .

١٧- حوار شخصي مع الأستاذ محمد رشدي سلام المخرج المسرحي بعمادة شؤون الطلاب بجامعة الملك سعود مسجل على شريط كاسيت سجل في عام ١٤١١ هـ .

١٨- اعتمدت في تحديد تواريخ هذه العروض على الكتيبات الخاصة بهذه المسرحيات والتي توزع عادة أثناء عروض المسرحيات .

المسرح التجريبي في المملكة

نذير العظمة

١ ـ مقدمة في بدايات التجريب

٢ ـ سعد الدوسري والنزعة التجريبية

٣ ـ حمود ومحيميد والمسرتلفزية

٤ ـ حلم الهمذاني والتجريب في النص

٥ ـ نتيجة: حوافز أنماط التجريب ودلالاته

هذا البحث مستل من المحاضرة التي ألقاها الدكتور نذير العظمة في جمعية الثقافة والفنون في الرياض بعنوان «اتجاهات النص المسرحي وإشكالياته» في (١٠/٨/١٤١٦هـ).

مقدمة في بدايات التجريب:

تجلت النزعة التجريبية أول ما تجلت في أعمال عبد الرحمن المريخي تأليفاً مسرحياً وإخراجاً لا سيما في مسرحيته «الحل المفقود» (١٤٠٢هـ - ١٩٨٢م) وقد جرب المريخي موهبته الدرامية في مسرح الطفل فاستحق المكانة التي يحتلها في تاريخ المسرح السعودي وحصد جوائز عديدة من جوائز الدولة في إطار المسرح عن جدارة واستحقاق، ونزعة المريخي التجريبية تتصل بمؤثرات بريخت ومفهومه في المسرح الملحمي السردي، إلا أن المريخي نقل ذلك أو بعضاً من المفاهيم والأدوات البريختية من مسرح الكبار إلى مسرح الأطفال لا سيما تعدد الراوي في العمل المسرحي الواحد، لكنه لا يتخلى عن النزعة التعليمية التي يغطيها بموهبة درامية ممتازة في الكتابة والإخراج، وقد أفردنا للفنان المريخي فصلاً كاملاً من كتابنا المسرح السعودي، فمن أراد التوسع في ذلك نحيله إليه (ص ٢١٦ - ٢٢٥، نشر النادي الأدبي في الرياض ١٩٩٢م).

وفي دراستنا هذه سوف نسلط الضوء على ثلاث مسرحيات تجلت فيها هذه النزعة التجريبية ألفها أصحابها بحافز من وعيهم لأهمية التجريب في الفعالية المسرحية، هذه المسرحيات هي «عندما يكتب البطل هزيمته» للقاص سعد الدوسري، ومسرحية كوميدية اجتماعية بعنوان «حمود ومحيميد» ألفها راشد الشمراني وناصر القصبي وعبد الله السدحان بالإضافة إلى عامر الحمود المخرج، والمسرحية الثالثة هي «حلم الهمذاني بجائزة السلطان السجستاني» لمحمد العثيم.

سعد الدوسري والنزعة التجريبية:

تحت عنوان المسرح التجريبي قدم الكاتب القاص سعد الدوسري أولى التجارب المميزة لهذه النزعة على الخشبة بعنوان «عندما يكتب البطل هزيمته المهمة» ومثلت في الرياض بمناسبة يوم المسرح العالمي (٢٧ مارس ١٩٨٧م) الموافق (٢٧ رجب ١٤٠٧هـ) ولمدة خمسة أيام، وقام بإخراجها راشد الشمراني في مسرح المركز الثقافي التابع لجمعية الثقافة والفنون بأدوات متواضعة وساعده في الإخراج الممثل الكوميدي المعروف ناصر القصبي.

ولقي هذا العمل أصداء حسنة لدى جمهور المثقفين الذين عبروا عن اهتماماتهم بمقالات نقدية نشرت في الصحف اليومية.

تنتمي مسرحية الدوسري إلى النزعة التجريبية من حيث التقنية ولكنها تنطوي على عقيدة

الخصب وانتظار الماء من جهتي المضمون والسياق، أما شخصيات الأبطال فممسوحة الوجه، لأن الممثلين في هذه المسرحية بمثابة أقنعة في صالح الفكرة الأساسية التي تحركها، كما تحرك السيناريوهات من مناخ العائلة والزوجة إلى الأمسية الشعرية فالوسط الصحفي.

ويحاول المؤلف أن يعبر عن مشكلته في التواصل بلغة عربية مبسطة، لا تخلو من إيقاعات محكية دون أن تتخلى عن أسلوب تعبيري مميز، أقرب إلى الأدب منها إلى الكلام اليومي.

ذلك أن الدوسري يطرح مشكلة تواصل الذات المبدعة مع الآخر الذات المرهفة التي كثيراً ما تصطدم بجدران من سوء الفهم إن في المحيط الاجتماعي الذي تمثله الزوجة والصهر، أو المحيط الثقافي الذي يمثله الشعراء، أو المحيط الصحفي الذي يصله الكاتب بجمهور القراء.

والدراميون أقصد الكتاب منهم وحتى الفنانين كثيراً ما يطرحون مشاكلهم من خلال المسرحية، ومسرحية بيرانديللو شخصيات تبحث عن مؤلف هي من هذا الطراز، كما أن مسرحية موليير مصر وما يقاسيه في الإخراج ليعقوب أبو نضارة هي من الطراز نفسه.

وفلسفة الدوسري في التجريب تنصب في قدرة التوصيل إلى المتلقي وهو ضد التجريب للتجريب، ومغامرته وحلمه هو أن يتجسد في ضمير الجماعة ووجدانها، والوصول إلى الآخر أو التواصل معه هو الغاية، فهو يعيش صراعاً مع نفسه فإما أن يواجه الحصار فيكسر قشرة التفاهة والموت، أو أن ينغلق على هذه النفس، فتنتصر أزماته عليه بدلاً من أن ينتصر عليها، يحس بالجفاف ويحلم بالمطر وكثيراً ما تأخذ لغته منحى شاعرياً في التعبير رغم أنه ليس محصناً ضد مطبات الحوار الذهني أحياناً.

يقول البطل في تهويم سريالي:

«إنني متفائل بسحب كثيرة ستمطر، وبعشب أخضر سوف يتسلق الأعناق، وبابتسامات ملونة، وبأفق راكض للشمس، لكنكم يا سيدي تتهموني بارتداء قافلة عكسية، وأجبرتموني على نوم خال من الحلم ـ ص ٢٣ المسرحية».

لكن خاتمة المسرحية تظل مفتوحة، وكأنه لم يتوصل إلى حل مشكلته رغم نجاحه في توصيلها إلى الآخر أو التواصل معه، ربما لأن الكاتب يفكر أو يعاني مشكة التواصل على مستويين المستوى الواقعي والمستوى الفانتازي أو الغرائبي. والتجريب عنده ينصب لا على النص فحسب، بل على مستويات الخشبة المسرحية، فيبتكر منصتين المنصة الأولى:« منصة ب» والمنصة الثانية «منصة أ»، وعندما يكون الممثلون على خشبة المسرح الجزء الأيمن الخالي من المنصتين يمثلون بروفة العمل «مستوى البروفة»

وحين يصعدون على «المنصة أ» يمثلون الجزء الواقعي من المسرحية. اما حين يكونون على « المنصة ب» يمثلون الجزء الفانتازي الغرائبي من العمل.

وتخلل المسرحية أجزاء يرتجلها الممثلون أنطلاقاً من أفكار ومضامين متفق عليها على طريقة لويجي بيراندللو، وفتح الصالة على الخشبة محاولاً هدم الحائط الرابع.

ومسرحية «عندما يكتب البطل هزيمته المهمة» قدمت نموذجاً مبكراً ناضجاً ومتميزاً للنزعة التجريبية في المسرح في المملكة.ولكنها صدرت عن مثقف يتعاطف مع المسرح كمقولة من مقولات التنمية، وبهذا العمل يمهد الدوسري لأعمال مسرحية تجريبية أخرى يقوم بها بعض الكتّاب الدراميين والفنانين أنفسهم، لا سيما مسرحية «حمود ومحميد» التي أخرجها عامر الحمود وقام بتوليفها الشمراني والقصبي والسدحان.

واستطاع الدوسري كقاص متمكن من صناعته أن ينتقل من مساحة الرواية والقصة المتسعة إلى حيّز الخشبة الدرامي المحدود ويعالج موضوعاً حساساً بلغة ونسق جديدين.

عند بيراندللو هناك شخصيات تبحث عن مؤلف أما الدوسري فمؤلفه يبحث عن الجمهور، أو قل التواصل. بعد أن فشل في إطار الأسرة أنفجرت أزمة البحث عنه في أطر المثقفين والشعراء والصحفيين.

والدوسري لا يكتب مسرحية محاكياً لنموذج بيراندللو أو غيره بل يعكس في عمله المؤثرات التي خلفتها قراءاته الثقافية وتجربته عن برتولد بريخت وبيراندللو وما تسرب منهما إلى الثقافة والإعلام العربيين من تجريب أشكال وتقنيات جديدة تحاول الخروج على النسق الأرسطي.

حمود ومحيميد «والمسرتلفزية»:

حضرت مسرحية حمود ومحيميد مساء يوم الجمعة الموافق ١٤١٢/١٠/٢١.. وهي على ما فهمت من المخرج نص مشترك قام بتوليفه الكاتب الدرامي راشد الشمراني والممثلان الكوميديان عبد الله السدحان وناصر القصبي وعامر الحمود الذي أخرجه. واشترك في التمثيل بالإضافة إلى من ولفوا النص، السادة علي المدفع وحمد المزيني وعبد العزيز المبدل وسعد الصالح، والعمل من إنتاج مؤسسة ليالي للإنتاج والتوزيع الفني.

وقد أنطلقت فكرة المسرحية في «سهرة تلفزيونية» قدمتها الأسرة ذاتها التي قدمت المسرحية. وهدفت من وراء ذلك إلى تطوير ما قدم في التلفاز إلى صيغة مسرحية لا سيما من حيث اسم الشخصيات

الأساسية التي لاقت نجاحاً شعبياً على الشاشة الصغيرة.

ويتمحور موضوع المسرحية حول شخصية أبي هلال الذي يملك شركة نقل متواضعة لا تملك غير شاحنتين مع أنه يعلن عنها في قائمة الشركة بأنها تقوم بالتنقل عبر المحيطات ويحاول كرجل أعمال أن يمارس الفهلوة على زبائنه ومستخدميه حمود ومحيميد وحين يحالفه سوء الحظ والتدبير معاً في الخاتمة يخسر شاحنتيه وشركته وزبائنه ويصبح مستخدماً عند من كان يستخدمهم في الأمس أعني حمود ومحيميد.

هذا هو العمود الفقري للموضوع الذي تنصب فيه ملامح من حياة محيميد وانتقاله من الأطراف إلى الرياض العاصمة وعمله مع حمود في الشركة، كما ينصب فيه رافد من شخصية حمود ونشاطاته في الشركة وكدحه في هذه الحياة الصعبة.

ومعالجة الفكرة معالجة هزلية جدية تقوم من حيث اسم الشخصيات على راشد الشمراني كأبي هلال صاحب الشركة وناصر القصبي كحمود وعبد الله السدحان كمحيميد وهما كممثلين كوميديين موهوبين ومتمرسين ككفتي ميزان على جانبي الممثل والفنان القدير راشد الشمراني.

كان التمثيل قوياً لا أستثني واحداً من الفريق. وحاول الممثلون لا سيما الأساسيين منهم أن يحملوا النص. لا لأنه نص ضعيف بل لأنه تجريبي يحاول أن يتقدم إلى الجمهور بصيغة مسرحية مركبة ليست مسرحاً خالصاً ولا هي تلفزيونية محضة بل إنها صيغة مركبة من المسرح والتلفاز معاً كما هو شاهد العرض في مقدمة المسرحية وخاتمتها ولو أن جسدها كان درامياً على الخشبة بروافد متلفزة بين آن وآخر.

والتجريب في المسرح لا يبزغ إلى الوجود إلا بعد أن تتراكم الخبرات المسرحية. فيحاول الفنانون أن يكسروا الإيقاعات المألوفة ليخرجوا إلى الجمهور بابتكارات مجددة..

فنجيب محفوظ ابتكر «المسروية» لا المسرحية وحدها أو الرواية بل فناً مركباً من كليهما لكنه فعل ذلك بعد أن أسس فنه على الرواية.

وفريق حمود ومحيميد الذي يضم المخرج المتمرس والممثل الموهوب والكاتب المبدع حاول أن يخرج من المسرحية كما عهدناها على الخشبة إلى «مسرتلفزية».

فوسع خشبة المسرح إلى ثلاث خشبات الوسطى أو المركزية لأبي هلال وشركته واليمنى من جهة الجمهور لحيميد واليسرى لحمود وكلاهما كما قلنا ينصب في المركز ومن فوقه الشاشة التلفزيونية التي أضافت مدى متفرعة في لحمة النص الرئيسي لهذا العمل المسرحي التجريبي الجدير بالاهتمام والنقد..

فقد وسع المؤلفون للنص رقعة المسرح وجعلوها رقعات كما أنهم لم يكتفوا بهذا التوسيع بل اضافوا عين الكاميرا التي أطلقت الخشبة المسرحية من محدوديتها التقليدية، مكتب في المركز، وغرفة نوم على يمينه وغرفة جلوس على يساره.

كان الديكور بسيطاً لكن التجريب في هذه المسرحية لا يقتصر على الديكور بقدر ما يقحم المسافة والمساحة لتتسع لمعالجة درامية مختلفة لا بالتلفاز ولا بالمسرحية الدرامية بل هي مزيج مركب من الفنين.

ولعل مؤلفي النص لم يسيطر عليهم مسرح نادي الشباب الذي هو أشبه بالفضاء المفتوح بقدر ما كانوا يهتمون بصيغة يخاطبون بها الجمهور الذي تمتزج في ذائقته الصورة بالصيغة الدرامية على الخشبة. وقد أحسست من خلال تعاطف النظارة في القاعة وضحكهم الكثير أنهم يتفهمون المحاولة ويتفاعلون معها. والقاعة تحمل «٧٠٠» متفرج وكان حضوري في اليوم الحادي عشر وكانت القاعة ممتلئة نسبياً ودافئة بمعنى أنها متفاعلة مع العرض ومتجاوبة.

إلا أننا في النقد لا نلتفت إلى اطمئنان الصالة إلى العمل الفني ونتمسك في الأغلب بمعاييرنا النقدية الصارمة.

المألوف في الصيغة المسرحية والخشبة أن نكثف الحدث وإذا أردنا مسرحاً فعلينا ألا نفكر بغير المسرح وصرامة منهجه، جميل أن نتلفز ونحن على الخشبة كما نمسرح حيال عين الكاميرا ولكن هذا كله يجب أن يتم بعقلية المسرح لا بعقلية التلفاز أو السينما ورغم أن هذه الفنون تلتقي في قاسم مشترك مع المسرح كفنون درامية من أسرة واحدة. إلا أن خصوصياتها يجب أن تبقى فاعلة.

إن نزعة التجريب التي تقودنا إلى كسر المألوف وكسر النمط هي نفسها التي تهدينا إلى شكل مسرحي أفضل يستفيد من ادوات التلفزة لكنه لا يخرج عن المسرح.

التجربة بدون شك جريئة لا سيما إذا تذكرنا أن الفعالية المسرحية في المملكة منذ نشوئها مع السباعي والحمدان وبدايات الأحساء، كانت تضرب معدن المسرح على سندان النمط العربي شأنها بشأن المسرح العربي لما ينوف على القرن وحين أحست بالتراكم للنمط نفسه في عقدين متتاليين خرجت على المألوف بالتجريب في المسرحية التي نحن بصددها والمسرحية السهرة كما في مسرحية «للسعوديين فقط»..

وكنت قد رصدت من قبل مؤثرات مسرح اللامعقول في بعض إنتاج محمد العثيم وملامح من المسرح البريختي عند المريخي وشكل من أشكال المسرح في قلب المسرح عند الشمراني وهي كلها

محاولات تنصب في مجرى التجريب الذي ظهر بقوة في المسرحية التي نحن بصددها الآن.

إن المستويات المتعددة أفقياً للخشبة فرعت التوجه العمودي من ناحية النص في اتجاه الصالة والصالة في اتجاه النص، وكرست الكاميرا هذا الانتقال الأفقي أيضاً من حيث التذوق الجمالي للمسرحية الجديدة ذات الصبغة التجريبية..

وقد تكاثف الحوار والسرد في نص المسرحية على طريقة المعالجة ورغم أن الحوار كان قد ولف ببراعة إلا أن سياقات السرد كانت تتغلب على إيقاعه.

وربما الحرص على المعنى والحدوثة لا في عمود النص فحسب بل في سيرة أبي هلال وسيرة كل من حمود ومحيميد هو الذي جعل السرد يسيطر على الحوار رغم توفره على هذا العمل الجريء. ويمكن وصفه بالحوار السردي أو السرد الحواري.

المسرح السعودي بحاجة إلى مزيد من التجريب وعلينا كنظارة ونقاد أن نتعامل مع هذا التجريب بروح متفهمة ومتعاطفة، التجريب الذي يهدف إلى الوصول إلى أشكال أكثر توصيلاً إلى الجمهور وأكثر التصاقاً بحياته وهمومه. لا التجريب من أجل التجريب أو من أجل أن نكسر مزراب العين.

علينا أن نحاول الخروج إلى أشكال تتحمل تجلياتنا الدرامية في حياتنا الحديثة لا أن نبقى سجناء الأشكال..

كسر الأنماط التي تمنع الروح من أن تتجلى هو خير من الوفاء الكاذب لهذه الأنماط..

من هنا تأتي أهمية محاولة مسرحية «عودة حمود ومحيميد» لقد غيرت خطاب المكان ونوعت في خطاب الثياب والزي من أبها إلى العاصمة وأطرافها رجال الأعمال وسواقو الشاحنات ومعاونوهم وزبائن أبي هلال من رجال الأعمال في العاصمة كذلك كان الإخراج مقتصداً.. ولكن ما يزال العمل بحاجة إلى بلورة الشكل المسرحي ولن يتأتى ذلك من المحاولة الواحدة رغم ثقتنا بالفنانين الذين قاموا به لأنهم يصارعون في الساحة الفنية ويجربون أنهم أحياء فعالون لهم إنجازاتهم التي تشهد لهم ولهم منا أن نصارحهم ونساندهم في آن.

وإذا كان المسرح يروي حدوثته من خلال الحديث المكثف فتوسيع رقعة الخشبة في هذا الاتجاه هو المفضل والاستفادة من الكاميرا أو التلفزة باتجاه التكثيف هو المطلوب بمعيار المسرح في السينما والتلفزة .
إشكالية النص المشترك جديدة في الحياة المسرحية وخبراتها ليست من التراكم بمكان حتى يحكم لها أو عليها.

ويمارسها في الأعم الأغلب الممثلون المتمرسون وهي لعبة صعبة وأغلب ما لدينا من ذخيرة المسرح في الآداب العالمية هو من نتاج أفراد تبدع بمعيار الأسلوب هو الرجل مقولة بوفون المشهورة فأي من الشخصيات الأربعة التي ولفت النص كان هو الأسلوب؟! أم هم جميعاً هو.. وحينما يقوم الفرقاء المسرحيون بالتوليف فيتعللون بندرة النصوص المناسبة للخشبة أو أنهم يحاولون أن يترجموا خبراتهم المسرحية ترجمة عملية بالنص والتمثيل والإخراج معاً. وهم محقون من طرف ولكنهم ليسوا محقين من طرف آخر..

ورغم ما في نص مسرحية «عودة حمود ومحيميد» من التماعات كان يمكن أن تتسع بمساحة المسرحية إلا أنها جاءت معدومة خاطفة ولكنها معبرة وذات جانبية.

نضرب مثلاً عليها حين تكلم حمود يشتكي أو يبث هموم عمله لأبي هلال كيف انشق رأسه رأسين وحاول أن يصب الرأسين ويعيدهما إلى الرأس الواحد. لفتة رائعة تكاد تكون سريالية وهي تعبر عن الألم الإنساني للطبقة العاملة. وكدح الإنسان العادي الذي يعمل في تشييد مؤسسات التقنية وكأنها تقام على رأسه لم يقصد المؤلفون إيماء ما من هذا الرأس المشقوق رأسين ومثل آخر حين يتكلم محيميد مع أبيه عن بلوغه الحلم وعن أحلامه يتستر منها بأن ينام تحت السرير لا فوقه لفتة أخرى بارعة..

نترجم الحس المزدوج للحقيقة والحلم في الوعي الإنساني وإشكالية الهرب من البلوغ أو أحلامه والتستر منه بالسرائر واللحف..

ومرة أخرى حين يرد محيميد على التلفون فيسمع صوت المرأة فيرتعش كيانه لهذا الصوت كما يرتعش كيان حمود عندما يأخذ التلفون منه. كان يمكن أن يستغل هذا المشهد وأن يوسع إلى غايته لكنه مرّ سريعاً خاطفاً..

ولفتة أخرى تكاد أيضاً أن تكون صورة سريالية حين يتكلم محيميد مع حمود عن «الدش» Dish الإنجليزية وهو الصحن الذي يلتقط التلفازية من الأقمار الصناعية. فيجيبه محيميد عن الـ «دوش» بالفرنسية Dooche هذا اللعب اللفظي ولّد صورة بارعة..

حمود يتكلم عن الصحون التلفازية التي تفتح قنوات أوسع وتؤدي إلى مشاهدات أكثر جمالاً وإثارة فيتصور محيميد أن الدوش يمطر نساء مع مياهه الرشاشة التي تنصب رذاذاً على رأس المستحم بها..

ثم ثورة حمود على أبي هلال حيث السيد مستخدماً والمستخدم سيداً فهذا القلب أو الإنقلاب في الأدوار شكل متعة وبهجة للمتلقين وكاتب هذه الدراسة من بينهم، كذلك ثورة محيميد على أبي هلال وإن

تأخرت فهي تجربة في السياق ذاته والإطار نفسه. وفقدان أبي هلال التوازن من جراء صدمة الخسارة التي مني بها من اصطدام الشاحنات. فيتكلم في مكتبه مخاطباً الكراسي الفارغة متخيلاً امتلاءها بالزبائن. ثم الخاتمة التي جعلت من أبي هلال مستخدماً عندهما بعد أن كان سيداً وهما الأسياد عليه في النهاية. كل هذا مما خلط المأساة بالملهاة Tragi Comic وأعطى للمسرحية عمقاً إنسانياً لا سيما أنها افتتحت بالشاحنة واختتمت بالشاحنة على «الهاي واي» وكان ذلك إيماء إلى عبور الشك في هذه الحياة..

ومع حرص الممثلين والمؤلفين للنص على جانب الترفيه في هذه المسرحية إلا أنهم لم يضحوا برسالتها الإنسانية. وهو أمر يضاف إلى فضيلة الجرأة على التجريب وكسر النمط..

إلا أن الإخراج كان عليه أن لا يجمع بين السدحان والقصبي في مشاهد ثنائية فكوميديان من هذا الوزن على امتداد العمل واحدهما يهدر الآخر. يكفي كوميدي واحد والثنائي معه يجب أن يكون موطئاً أو دعماً لا كوميدي من الوزن نفسه. إنه لعبث أن يحاول الناقد أن يرجع هذه الفكرة أو تلك العبارة إلى هذا الفنان أو ذاك إلا إذا أفصح المشتركون فيما بعد عن أدوارهم في توليف النص وهي متعة أخرى يولدها البحث في جسد النص وتوليفه والكشف عن اسراره وخباياه..

الكاتب الوحيد بين من ولفوا النص هو راشد الشمراني صاحب مسرحيات مع الخيل يا عربان، وابن رزيق، وعويس التاسع عشر، وولد الديرة، وحاولت من معرفتي لهذه النصوص أن أرصد بصمات راشد في هذا العمل المسرحي الجديد وأرجح أن شخصية أبي هلال التي مثلها وتشكل الجذع الدرامي لهذا العمل هي من اضافات الشمراني..

إن راشد أميل إلى الجد في النصوص المذكورة فوق والمسرحية المعروضة حلها في هزلية تحاول أن تحترمها روح المأساة، فكان هذا الثري من إيحاءات الشمراني ولقد امتلأ النص بالفواصل والنقط واللفتات الكوميدية التي يرجح أنها من ايحاءات عبد الله السدحان وناصر القصبي. من يدري إننا ننتظر من هؤلاء أن يفشوا أسرارهم في المستقبل وأن يرتكبوا خيانة النص.. لنصل إلى الحقيقة وراء هذه المسرحية التجريبية التي هدفت إلى الترفيه لكنها لم تخن الرسالة ولعبت بالشكل المسرحي المألوف وولدت من الأنماط نمطاً يستدعي الاهتمام والبحث..

تساءلت عن عدم ارتياح المهتمين لتركيبة المسرحية، المسرح السعودي كما أسلفت يحتاج إلى التجريب من ضمن المعايير المسرحية إياها وروح المنافسة أمر مشروع على ألا نعتبر أشكال التجريب المرتجلة أمراً نهائياً ومكرساً إنها شكل يستدعي أشكالاً ويخلو من إشكاليات..

لقد استمتعت بالعمل قصدته بعد عطلة أسبوع متوترة بالعطالة وعدت منه مليئاً بالتأمل والضحك وأنفراج النفس...

ولكن لقد طبخت عودة حمود ومحيميد على نار مستعجلة وأسهمت في تركيبها قرائح عدة، فجاءت حبكتها متراخية مما غطى على نزعتها التجريبية، أو صرف أنظار مراقبي الحركة المسرحية عن هذه النزعة. وانصبت على اهداف المسرحية في الترفيه ومجاراة السوق التجارية.

لكنني كباحث لا بدّ من أن أصوب الأضواء على هذه النزعة، التي أرى أن على المبدعين الدراميين أن يستكشفوا آفاقاً جديدة في تركيب الأعمال الدرامية.

حلم الهمذاني والتجريب في النص:

وتستحق مسرحية «حلم الهمذاني بجائزة السلطان السجستاني» التي كتبها محمد العثيم وأخرجها د. ابو الحسن سلام دراسة مستقلة لارتباطها بظاهرة التعامل مع الموروث من خلال الإبداع لا المحاكاة بدءاً من محمد المويلحي في حديث عيسى بن هشام ومروراً بمقامات بديع الزمان الهمذاني للطيب الصديقي. وقد شاهدت مسرحية حلم الهمذاني على مسرح جامعة الملك سعود لكن الحبكة لم تكن متلاحمة وبلغت انطباعي هذا عنها للمؤلف والمخرج فعادا وأعادا صياغتها بشكل أكثر وحدة، وعرضت في المهرجان العاشر للجنادرية وكان لها تأثير طيب على جمهور المتفرجين، كما جرب سمعان العاني موهبته في هذا النص وأعطانا عنه قراءة إخراجية أخرى. و«حلم الهمذاني...» هي من مسرحيات التجريب ونصوصه البارزة في المملكة.

والمسرحية هي استحضار لبديع الزمان الهمذاني وفنه المقاماتي من الماضي إلى الحاضر والعثيم يعيد بالحلم صياغة الذاكرة الأدبية وأبطالها من منظور معاصر. فيستنطق عيسى بن هشام والاسكندري بطل بديع الزمان بهموم معاصرة. كما يستحضر إلى الخشبة أبا بكر الخوارزمي ويطرح من خلال هذ الاستحضار رسالة الوفاء والصداقة. ويقيم الجدل والحوار بين الندين بديع الزمان والخوارزمي من هذا الإطار.

ويجعل العثيم لخطابه المسرحي ثلاث مستويات فبديع الزمان يشخص عيسى بن هشام على واحد منها يبدو غير راض عن مقاماته وفنه. وعبر الاسكندري كما عبر ابن هشام عن حال الامة في الحاضر، فخرجا من سطور الورق والكتاب إلى حرارة الحاضر.ويمزج العثيم الواقع بالحلم كما فعل في مسرحيات

أخرى كالبطيخ الأزرق ويستحضر الوسواس الخناس من لحم ودم على صورة الإنسان.

ونقض العـثيم نص الهمذاني الأصل عن شخصيتين جديدتين لكل من عيسى بن هشام والإسكندري. ورسم لأحدهما دور الصعلوك الجوال. وللآخر دور الاديب الملتزم الذي أنهارت قيمه في النهاية.

إلا أن الحدث الحلم هو مركز هذه التجربة المسرحية فكما نهض الباشا في نص حديث عيسى بن هشام للمويلحي من المقبرة إلى المدينة مفاجئاً الماضي بالحاضر، كذلك العثيم يقحم الحلم على الواقع ويستنطقه بما يعاني ككاتب درامي معاصر وما تعانيه الأمة.

ثم يبتكر «الحقرص» من الجن ليعمق البعد الخرافي والأسطوري لواقع لا يتحرك بغير الطموحات والأحلام والوساوس والمصالح. ويجعل لهذا البعد امتدادا نفسياً واجتماعياً في البيئة وشخصياتها ناقلاً الرؤية هكذا من حدود المكان والزمان إلى عالم التمني ومن مجسمات التاريخ ومصوراته في بيئة وزمن مخصوصين إلى معاناة الأمة والإنسان.

حوافز أنماط التجريب ودلالاته:

استراتيجية التجريب في المسرح السعودي كاستراتيجية التجريب في المسرح والوطن العربي تحفزها عوامل ثلاثة وهي في الجوهر صدى للأنماط الدرامية في ساحة الإبداع الأوروبي.

فالتجريب ينشأ من الحاجة إلى وجود تقنيات وأشكال درامية جديدة لإرضاء طموحات الإبداع وتحفيز المتلقي للتواصل مع التجارب والخبرات الفنية الجديدة.

والتجريب ينشأ ثانياً من تراكم الخبرات الإبداعية التي يفرز تراكمها بدوره أو يدعو إلى إبداع أشكال جديدة. فأوروبا امتلأت بتراث درامي بمساحة الحضارة الإنسانية من الإغريق إلى الرومان واللاتين وأوروبا النهضة مما يدعو إلى توليد نماذج جديدة وأشكال جديدة.

لكن التجريب يصبح نمطاً جاهزاً يمكن انتقاله من ثقافة إلى ثقافة كتجريب لا كنتيجة لامتلاء الحضاري أو التراكم لخبرات الإبداع ومثالاً لا حصراً الدراما ذات الصوت الواحد «Monodrama» نشأت من خلال البحث عن أنماط جديدة وانتقلت إلينا من الخبرات الدرامية الأوروبية ولم ننتج من خلال التراكمات الإبداعية.

والتجريب يلبي ثالثاً حس البحث عن الهوية الإبداعية التي هي في أقصى درجات التوتر في أوساط الإبداع العربية. فتجريب الأشكال والأنماط الجديدة لا يرضي حاجاتنا الإبداعية فحسب بل

يساعدنا في الوصول إلى اكتشاف هويتنا الحضارية فنياً.

مهما يكن ففي نماذج التجارب في المسرح السعودي طموحات البحث عن الجديد وجانبية الأنماط المبتكرة. والمسرحيات الثلاث التي تناولناها في هذه الدراسة كتبها وأخرجها مبدعون سعوديون يحركهم التوق إلى تلبية حاجات الإبداع في المملكة واكتشاف الهوية الحضارية.

وإذا استثنينا تعليمية الرسالة في تجريب المريخي فإن الدوسري ينتمي إلى شريحة الثقافة المبدعة التي تطمح أن توظف المسرح للتعبير عن قضايا الوجود. أما مسرحية حمود ومحيميد فكانت نتيجة لورشة عمل من دراميين محترفين وتعبيراً عن خبرة ميدانية ترغب في تحفيز الجمهور وإدهاشه مما دفعها إلى دمج التلفاز والمسرح في نتاج فني موحد والجأها فضاء نادي الشباب المسرحي الذي لا ينطوي على جاهزية الشكل الكلاسيكي للمسرح إلى تعداد الخشبة المسرحية أفقياً كما تعددت المنصات في مسرحية الدوسري.

كما أن التجريب في «حلم الهمذاني...» أنصب كلياً على النص وأبو الحسن سلام المخرج لم يقابل إبداعية النص بإبداعية إخراجية موازية فجاء إخراجها عادياً في المرة الأولى مما دفع العثيم للاتفاق مع مخرجين آخرين لتجسيد النص الذي كتبه كما ينبغي. فعرضت المسرحية في الجنادرية بإخراج منقح ثم أخرجها العاني إخراجاً آخر.

وهكذا، فإن التجريب في المسرح السعودي ينصب لا على النص فحسب بل على أدواته الدرامية وفضائه المسرحي ووسائطه من سمعية وبصرية إلى جانب الكلمة والحركة. فالديكور يلعب كالثياب والمكياج دوراً مهماً، ويعبر عن مستويات أخرى للخطاب تتكاتف مع الإشارة والكلمة في أداء التوترات الدرامية واختلاجاتها. وليس غريباً أن يتكرر اسم راشد الشمراني وناصر القصبي في عملين من أهم أعمال التجريب في المسرح السعودي فهما ممن عانوا التجربة المسرحية تمثيلاً وتأليفاً وإخراجاً بالاضافة إلى إبداع الدوسري والعثيم اللذين يرتبطان ارتباطاً وثيقاً بهذه التجربة.

حديث عن المسرح

سعد الثقفي

ما من بلد زرته إلا ودخلت مسارحه، وشاهدت عروضه المسرحية، سواء كان هذا المسرح قومياً أو قطاعاً خاصاً أو حتى غيرهما.

وما من مرة دخلت لمشاهدة عرض مسرحي إلا وقلت في نفسي، ما أخبار المسرح في بلادي؟ وأتساءل دائماً لماذا لا أشاهد مثل هذا في بلادي؟ وما سبب تأخر المسرح هنا في هذه البلاد التي شهدت تقدماً حضارياً على مختلف الأصعدة؟

فلو أخذنا جوانب أخرى من الثقافة والأدب كمثال على هذا التقدم نجد أن لدينا شعراء يشار إليهم بالبنان، أما في مجال النقد والدراسات الأدبية فبعد أن كان الجميع ينظر إلى نتاجنا في هذا الجانب بأنه «نتاج ثانوي»، أستطيع الآن أن أجزم بأن لدينا دوراً بارزاً في هذا الجانب، وما أجمل العنوان الذي قرأته في إحدى الصحف مؤخراً، ويفيد بأن بوصلة النقد قد اتجهت إلى هنا، بفعل جهود نقادنا الأعزاء.

إذن، ما الذي جعل الثقافة تتقدم على مختلف الأصعدة، بينما المسرح أبو الفنون كما يسمى لا زال متخبطاً في البدايات!

ولعلنا نتساءل أين تكمن أزمة المسرح، هل في النصوص المسرحية أم في الكُتّاب المسرحيين عموماً أم في الممثلين أم في الجمهور أم في ماذا؟ إن الإجابة على كل هذه التساؤلات تدفعنا إلى الحديث عن جوانب عديدة قد تتعدى أزمة المسرح إلى أمور أخرى جانبية.

وسنبدأ أولاً بجانب النصوص المسرحية، فمن المعروف أن جمعية الثقافة والفنون ممثلة بفروعها في المناطق تقوم برعاية المسرح لدينا علاوة على بعض الجهات الرسمية الأخرى التي تقيم عروضاً

مسرحية مناسبة لدورها في المجتمع مثل وزارة المعارف والجامعات وغيرهما، وهذه المسارح تعتمد على كُتّاب مسرحيين يختص كل واحد منهم بفرع من فروع الجمعية، بحيث يحصر نشاطه فيه فلا يكتب إلا له، ولا يدع الفرصة لاختبار موهبته في الكتابة المسرحية تتطور بحيث يجرّب نصوصه المسرحية في مواقع أخرى غير الجمعية التي ينتمي إليها. لذا لا تتم الاستفادة من هذه الكتابة المسرحية على الوجه المطلوب. ولنأخذ مثالاً الأستاذ فهد ردة الحارثي من جمعية الثقافة والفنون بالطائف. كتب لفرع الجمعية بيت العز ١٤١٢هـ، يا رايح الوادي ١٤١٠هـ، شدت القافلة ١٤١٤هـ، النبع ١٤١٤هـ، أربع مسرحيات لكاتب مسرحي واحد، والممثلون هم أنفسهم لكل هذه المسرحيات، وكذلك المخرج، فلو مُثلت كل مسرحية في موقع آخر لكانت الاستفادة أجدى وأنفع، وأزمة الكتابة للمسرح اعتبرها الأزمة الأولى التي تعترض تقدم المسرح لدينا، فالنصوص قليلة، والأهم هو أن هذه النصوص رغم قلتها لم تُطور، ولم تراوح مكانها بعد.

وأجدني أقدّم رأيي المتواضع بأن الحل هنا يكمن في عقد دورات وابتعاث كتاب مسرحيين إلى بعض البلاد العربية التي تفوقنا في هذا الجانب، لأن فرصة الاحتكاك تساعد على صقل موهبة الكتابة المسرحية.

ولنقف عن الجانب الآخر من جوانب الأزمة التي تعترض المسرح في بلادنا وهو جانب الجمهور. فالجمهور لدينا ذواق محب للمسرح، عكس ما يقال عنه أحياناً. والدليل على ذلك أن بعض العروض المسرحية في الجامعات والمدارس وبيوت الشباب، وحتى في جمعيات الثقافة والفنون تلاقي إقبالاً جيداً وقت العرض المسرحي.

لكن الجمهور يفتقد إلى ما يحلو لي أن أسميه بالمسرح المنتظم، فالمسرحيات لدينا تقدم بصورة ارتجالية مستعجلة دائماً، وقد تقدم المسرحية لبعض الأيام، ثم يتوقف العرض المسرحي دون إبداء أسباب مقنعة، ولدينا عادة ترتيبات خاطئة تختص برغبة الجمهور، فالمسرحيات لا تقام غالباً إلا في الإجازات لاعتقاد من يقومون عليها بأن الجمهور في حاجتها الآن ويطلبها، لكن في الصيف عادة ينصرف الجمهور عن المسرح، فلماذا لا تقام العروض المسرحية طوال أيام السنة؟ لماذا لا يعاد عرض المسرحيات الناجحة سنوياً؟ أنا أريد ببساطة أن يعرف الجمهور في أية مدينة من مدننا أن المسرح يقع في شارع كذا، وأنه يقدم عروضه المسرحية كل أسبوع، أريد أن يترسخ المسرح في عقول الجماهير فيعرفوا موقعه كما يعرفوا موقع الأستاد الرياضي مثلاً.

فالجمهور يودّ لو وجد المسرح وشاهده، لكن المسرح لا يدع الجمهور يقتنع بوجوده ويتواصل معه.

فنحن لا زلنا في البدايات طالما عروضنا المسرحية لا تحترم الجمهور، فتنتظم معه أولاً، وإذا كانت العروض المسرحية التي تقدم هي فقط لأداء الواجب، بحيث يقال هذا جهد فرع جمعية الثقافة والفنون، أو يقال هذا ما شاركنا به لكي يمثلنا في الخارج فهذا شأن آخر.

والطريف في هذا الأمر أننا نقرأ عن تواصل عرض مسرحي يمثلنا في مهرجان المسرح في بلد عربي ما، لكننا نحن جمهور الداخل لا نعرف عن هذا العرض إلا ما يكتبه المحررون الفنيون على استحياء في الصفحات اليومية.

ولنذهب إلى أمر يتعلق بأداة التوصيل في المسرح، أعني به الممثل.

هل يوجد لدينا من يجيد التمثيل المسرحي بحيث يتهافت الجمهور على رؤيته في كل مساء؟

أعتقد أن الإجابة على هذا التساؤل هي بطبيعة الحال سلبية، فالممثلون المسرحيون لدينا هم في الغالب من الهواة، وهذا يعني أن المسألة لديهم برمتها لا تتعدى كونها هواية، وبإمكان الممثل الهاوي أن يترك التمثيل في أية لحظة آخذاً في الاعتبار بعض الضغوط التي يتعرض لها سواء من المجتمع أو من العمل، ومعروف أن العمل المسرحي يحتاج إلى جهد دؤوب من حيث البروفات المسرحية والعروض التي تقام، لذا نحتاج إلى الممثل المحترف كما احتاجت الرياضة إلى اللاعب المحترف، لأن الممثل إذا احترف انصب جهده في التمثل، والأمثلة على ذلك لا تحتاج إلى توضيح، خاصة وأن المادة الفنية التي تعرض لدينا في التلفاز هي أعمال فنية قام بها ممثلون محترفون في أقطار عربية، وهناك بعض الممثلين المحليين تغلبوا على هذا المأزق بالخروج إلى بعض العواصم العربية من أجل احتراف التمثيل، فلو وجدت الظروف الملائمة هنا لكان الأمر مختلفاً جدًا.

ومما يؤسف له أن بعض الممثلين المسرحيين «المعروفين» اعتمدوا ولا زالوا كذلك على ترسيخ صورتهم في أذهان الجمهور بتقمص شخصية واحدة، بحيث يشترط إذا أراد أحد التعاون معه أن يمثل بهذه الشخصية، وهي عادة شخصية «هزلية» مضحكة، لكنها تعتمد في الواقع على ترسيخ مفهوم سيء عن المواطن الذي لا يعرف كيف يتعامل مع منجزاتنا الحضارية، ولكن أن تعاودوا دراسة شخصية «أبي مسامح» وكذلك «أبي مساعد» وغيرهما من الشخصيات التي تصور المواطن غالباً بأنه لا يريد أن يتحضر ويتقدم، ولا يعرف كيف يعدُّ فلوسه في بوابة البنك.

هل نحن بحاجة لهذه الأدوار المملة في ا لتليفزيون والمسرح؟ ليت الإخوة الممثلين يستشعرون هذا

الجانب ..فالسعودي لم يعدْ يدخل بجمله الشراتون كما قال يوماً شاعرنا عبدالله الصيخان!

ومسرحنا المحلي مسرح ملتزم بتقاليد الشريعة الإسلامية التي تحافظ على المرأة وهي محجبة ولا يسمح لها بالتمثيل في المسرح. لذا تواجه المسرح هذه الأزمة، إذا أخذنا في الاعتبار أن المرأة نصف المجتمع، وإذا أردنا أن نتحدث وأن نتناول دور المرأة في المجتمع مسرحياً، فيجب أن نفكر في هذا الأمر جيداً.

فالمرأة هي الأم والأخت والزوجة، كما أنها المعلمة والطبيبة والممرضة، فكيف يعبّر المسرح عن شخصية المرأة في مسرحياته؟ فالجانب التمثيلي يحرمها من فرصة أداء دورها، وهذا يوافق الشريعة الإسلامية كما ذكرت في البدء.

إذن هناك أمران لحل هذه الإشكالية، إما إغفال العمل المسرحي لدور المرأة وعدم الإشارة إليه من قريب أو بعيد، أو استخدام الخدع «المسرحية» لتنوب عن المرأة في هذا الدور، لكن إذا قمنا بتقليد صوت المرأة.. كما حدث في إحدى المسرحيات المحلية.. فكيف يكتمل الدور النسوي برمته؟

وأجد هنا أن الحلين أحلاهما مر، وهذه الإشكالية تساهم إلى حد ما في إضعاف دور المسرح المحلي لدينا شئنا أم أبينا.

ولنأت إلى إشكالية أخرى تعترض مسيرة العمل المسرحي لدينا، وهي تتعلق بجانب جمعية الثقافة والفنون التي تشرف على المسرح لدينا، فالجمعية لديها فروع في مدن عدة من بلادنا الغالية وتجد في كل فرع كل مستلزمات العمل المسرحي الخاص به، وتغفل الجمعية جانباً يتعلق بالجمهور، فالمسرحية التي يؤديها المسرحيون في المنطقة الشرقية «الأحساء» بلهجتهم المحلية قد لا يفهمها الجمهور الذي في أبها أو جازان مثلاً، ونفس القول ينطبق على مسرحية تعرض في جازان مثلاً لنفس أهل المنطقة. المسألة باختصار تتعلق باللهجات فبلادنا ولله الحمد واسعة الأرجاء، ممتدة الأطراف، فمدلولات الأشياء في الشمال غير تلك التي في الجنوب والعكس صحيح، وهنا يجب على الجمعية أن تساعد على قيام مسرح يشترك فيه ممثلون من عدة مناطق من بلادنا بحيث تجمعهم اللغة العربية الفصحى في أداء العرض المسرحي أو اختيار أقرب لهجة دارجة تساعد الجميع على فهمها، ولكي تتضح الصورة أضرب مثالاً بسيطاً على ما يعرضه التلفاز من تمثيليات ومسرحيات عربية جعلتنا نجيد اللهجة المصرية، واللهجة السورية، واللهجة الكويتية، وكذلك اللبنانية، بينما نعجز أحياناً عن فهم لهجاتنا المحلية، إن كثرة العروض المسرحية والتمثيليات التلفزيونية جعلتنا نستوعب تلك اللهجات ولا نستوعب ما نتخاطب به نحن في

الداخل.

إن رسالة المسرح في هذا الجانب رسالة مهمة، إذ بإمكانه أن يعرفنا على أنماط اجتماعية وثقافية محلية لا زالت حتى الآن غير معروفة لنا كمواطنين ننضوي تحت كيان واحد، لقد شاهدت في التلفاز مسلسلة عن منطقة جيزان في بلادنا، وهي منطقة عزيزة رائعة الجمال، لكن يوجد صعوبة في التواصل مع الأهالي بسبب «اللهجة» في هذه المنطقة التي تعتمد على السرعة في الحديث ودمج الحروف، واختيار الجمل السريعة أثناء الكلام.

لقد وفقت المسلسلة كثيراً في تعريفنا بهذه المنطقة، وفي مساعدتنا نحن الذين لا نجيد اللهجة في محاولة التعرف عليها وملاحظة جمالياتها.

ولو تكرر مثل هذا العمل الفني على خشبة المسرح مثلاً وفي ا لتلفاز لعدة مرات لساعد على التقارب والتواصل بين لهجات هذا البلد، وهنا يكمن الدور الإيجابي للمسرح، وما ينطبق على منطقة جيزان ينطبق على أية منطقة أخرى من بلادنا الغالية التي لها عاداتها وتقاليدها الخاصة ولهجتها التي تحتاج من يعرف بها ويتعرف عليها، وأجد أن العروض المسرحية تستطيع أن تقوم بهذه المهمة في الداخل والخارج على السواء.

إن بيئتنا مليئة بالمواقف التي تستدعي معالجتها والوقوف عندها كثيراً من خلال المعالجة المسرحية، وهنا تبرز أهمية الدور الرئيس الذي يقوم به الكُتّاب عموماً في تفعيل هذه المواقف من خلال الكتابة، وبالتالي يجد كاتب السيناريو المسرحي ما يستطيع أن يجعله مادة صالحة للمسرح.

وقبل أن أتوقف عن حديثي هذا عن المسرح وهمومه أتساءل أين دور الإعلام خاصة التلفزيون من المسرح؟

لقد سمعنا عن «ديك البحر» وهي مسرحية مثلت بلادنا في مهرجان عربي للمسرح، لكننا لم نشاهدها على الشاشة الفضية!؟

إذا كانت المسرحية قد حازت على الإعجاب، كما تقول الصحافة الفنية فلماذا لا نراها كاملة في سهرة تلفزيونية؟

إن طريق المسرح لدينا مليء بالصعاب والعوائق، وهذا لا شك فيه لكنني متفائل لمستقبله، ولا زلت أحلم بمسرح يرتاده الجمهور يومياً في كل مدينة من بلادنا.

المسرح السعودي

ما له وما عليه

كمال الدين عيد
قسم الإعلام - جامعة الملك سعود

مدخل إلى الدراسة:

بعد انقضاء عشرة شهور لي على أرض المملكة العربية السعودية، وتعرّفي على واقع المسرح السعودي.. تاريخاً وتطوراً، بفضل المؤلفات التي صدرت من زملاء أفاضل(١)، وفي استناد إلى خبرتي المتواضعة في تكوين فرق مسرحية حكومية بجمهورية مصر العربية في كل من دمنهور، بني سويف، الإسماعيلية، سوهاج، وفرقة مسرح الجيب المصري، إضافة إلى استشارات فنية لتطوير المسرح الوطني العراقي ومركز الدراسات وأبحاث المسرح هناك، أستطيع - بإذن الله - أن أدخل إلى ساحة المسرح السعودي، متقدماً بهذه الدراسة لما له وما عليه، سائلاً التوفيق من الله عز وجل.

مرحلة البدايات:

سبق المسرح المدرسي في السعودية كل النشاطات المسرحية، إذ الثابت من تاريخه أن عديداً من المدارس في المناطق المختلفة كان يشجع هذا الفن الجديد الوافد على السعودية العربية، ومن الطبيعي أن نستنتج أن هذا التشجيع الذي عاصر فترة الخمسينيات من القرن الهجري الماضي (١٣٥٠هـ) كان تشجيعاً قوياً له مبرراته، وما يؤكده حضور المغفور له جلالة الملك عبد العزيز آل سعود - طيّب الله ثراه - مسرحية مدرسية بعنوان (كسرى) في عنيزة عام ١٣٥٤هـ، تكشف هذه الحادثة اهتمام السعودية كمملكة متحدة عن قبولها بفن التمثيل لخدمة القضايا الوطنية، كما نستشف من عنوان المسرحية، ومن الطبيعي أن تكون هناك مسرحيات مدرسية أخرى قد نهجت نفس النهج الوطني، إذ يكشف تاريخ المسرح المدرسي عن اهتمام آخر بالفنون المجاورة لفن التمثيل، والتي ولّدت لنا تعبيراً خاطئاً في الحياة المسرحية، مفاده «أن المسرح أبو الفنون»، وهو ليس هكذا بالطبع.

فإذا ما سايرنا هذه المقولة الشائعة والخاطئة، فمن تكون أم الفنون يا تُرى؟ إن كتاب الدكتور عبد الله أحمد العطاس الذي يتعرض لمسيرة المسرح المدرسي في دقة تاريخية، يُوجه في بعض من صفحاته توجيهات تربوية ومسرحية إلى الفنون التي تحتل مكانها مساعِدة لفن الممثل، حتى وإن كانت هذه الفنون، لكنها على أية حال قامت بدور التوجيه إلى ضرورة إحياء وتجديد همة المسرح المدرسي، والذي قد اختفى اليوم من المدارس المتوسطة والثانوية المعاصرة، وهذا الاختفاء يمثل - من وجهة نظري - إشكالية على قدر كبير من الأهمية، على اعتبار أن المسرح المدرسي هو الخميرة الصحية التي ينشأ عليها جيلنا، لتتفتح معارفه على كل ما يقدمه المسرح من أفكار وطنية وأخلاقية وتربوية، وحينما أعود بمخيلتي إلى تجربة المسرح المدرسي المصري، أجد أن كلاً منا قد بدأ به، إن أول وظيفة شغلتُها في حياتي كانت مفتش المسرح المدرسي بمنطقة الإسكندرية التعليمية، وعديد من زملائي أفنوا حياتهم في خدمة المسرح المدرسي في أربعينيات وخمسينيات القرن الحالي، وكان على رأس جهازه المرحوم أستاذنا الدكتور زكي طليمات أبرع مخرجي المسرح آنذاك وإنن فأرى أن إشكالية المسرح المدرسي تكمن في صرف النظر عنه، وعدم استكمال بنائه الاستراتيجي حتى يدفع بالشباب مستقبلاً الى التعاطف مع المسرح، والتعرف على امكانياته العديدة التي يستطيع ان يقدمها ويدفع بها معيناً ومتحمساً ومعضداً لمسيرة المملكة على كل

مستوياتهاالسياسية والاجتماعية والدينية والثقافية. ولن يكتمل هذا النقص في مجال المسرح المدرسي إلا بـإيمان وزارة المعارف بالدور التربوي والاخلاقي للمسرح في تنمية الشخصية السعودية. وساعتها تكون خطة عملية لإحياء المسرح من جديد.

قابلت في الكويت وفي دولة الإمارات العربية المتحدة مصريين وكويتيين واماراتيين من طلابي الذين تخرجوا في أكاديمية الفنون، وهم يقدمون المسرح المدرسي في الخليج العربي، وشاهدت طلاباً في المرحلة الأولى وهم يقدمون دراما تاجر البندقية لشكسبير لفضح مؤامرات الصهيونية في مدرسة ابتدائية بالشارقةعام ١٩٤٤م. أليس هذا شيئاً رائعاً ان يعرف أبناء لنا في سن التاسعة تعصب الأعداء وشظفهم؟

إن بداية المسرح المدرسي السعودي في الماضي كانت أقوى بكثير من المسرح المدرسي المعاصر الذي لا نسمع له صوتاً للأسف الشديد، رغم انه البذرة الأولى للفن المسرحي في كل دول العالم المتحدين. ولعل ضعف الإقبال على المسرح اليوم في السعودية، وإنصراف الناس عنه يعود في الكثير منه الى أسباب اختفاء المسرح المدرسي، حتى أصبحت لفظة (المسرح) تعني كراهية الناس لها، وكأنه رجس من عمل الشيطان. وما هو بذلك على وجه التأكيد.

المسرح العام

بصرف النظر عن البداية التاريخية للمسرح الأغريقي في القرن الخامس قبل الميلاد. وعن الإرهاصات المسرحية المصورة تاريخياً في قصة إيزيس وأوزيريس (في عصر الفراعنة)، وعن مسرحية التعازي في العراق. فإن العالم قد إعترف ببداية المسرح الأغريقي الحقيقي. وها هو يحتفل بأول مسرحية صعدت على المسرح - حسب تقويم الهيئة العالمية للمسرح في اليوم السابع والعشرين من شهر مارس في كل عام. بصرف النظر عن هذه الحقيقة التاريخية، فإن العرب قد حاولوا التجريب في هذا الفن الوافد عليهم منذ منتصف سنوات القرن الماضي. ومن إحقاق القول أن نذكر أن العرب والأجانب قد شجعوا فكرة المسرح، وعملواعلى إقامة الدار المسرحية التي يجري عليها التمثيل المسرحي. فلبنان أول الدول أول الدول وأسبقها في الاهتمام بالمسرح. وفي الاسكندرية بنى مسرح سيد درويش (محمد علي سابقاً) في عام ١٩١٠م. وهو أقدم مسارح جمهورية مصر العربية. كما كان هناك مسرحان صغيران عرفا باسم مسرح زيزينيا ومسرح

ألفييري. إضافة الى مسارح دار الأوبرا في مصر والذي احترق في سبعينيات القرن الحالي - حيث قدمت عليه أوبرا فردي الأزبكية الشهيرة (عايدة) في ٢٤ ديسمبر ١٨٧١م بعد سنتين أثنتين من افتتاح قناة السويس خلال فترة حكم الخديوي إسماعيل. ثم دار مسرح حديقة الأزبكية الذي أنشأه رجل الأقتصاد طلعت حرب في وسط القاهرة عام ١٩٣٢م. ومسرح معهد الموسيقى العربية الذي تمّ بناؤه قبل ذلك بثماني سنوات في عام ١٩١٤م.

وفي الجزائر يقام أول مسرح على يد القائد الفرنسي المستعمر برتراند كلوزيل Bertrand Clausel للفرق الفرنسية المرابطة في الجزائر (حتى الاستعمار في غير بلده لم ينس الفكر الذي يقدمه المسرح). ثم تبنّت سلطات الاحتلال الفرنسي داراً للأوبرا من تصميم المعماري الفرنسي تشاسيريو Chasseriau عام ١٨٥٣م ببناء مسرح Theatre de L'Imperatrice لكنه سرعان ما يحترق في عام ١٨٨٢م. اما في العراق فقلّ ان نجد معماراً مسرحياً منذ انفصالها عن الحكم التركي العثماني بعد العالمية الأولى، او اثناء انتقالها الى الإدارة البريطانية حتى منحها الاستقلال في عام ١٩٣٠م، وانتهاء بزوال الملكية عام ١٩٥٦م. ومع ذلك فقد نشطت في بناء عدة مسارح في بغداد بعد ذلك. وفي المغرب التي تحصل على استقلالها في عام ١٩٥٦م بعد الاستعمار الفرنسي، تبدأ المهرجانات المسرحية فيها في العام التالي ١٩٥٧م. وكان لديها ١٣٠ فرقة مسرحية من الهواة. ثم تفتتح عام ١٩٥٩م مدرسة لتعليم فنون التمثيل في الرباط، وتطور في بناء دور المسارح، وتبدأ منذ عام ١٩٦٠م في إقامة المهرجان السنوي للفنون الشعبية على مسرح الملك محمد الخامس الذي يتسع لألفي وستمائة مشاهد. وفي سوريا يعود إنشاء أول فرقة مسرحية الى عام ١٨٨٤م بقيادة اسكندر فرح، وهي تمتلئ بالدور المسرحية في الوقت الحاضر. وتعتبر تونس اكثر البلاد العربية بناء لخشبات المسارح على مستوى العاصمة او الولايات. تكونت بها عام ١٩٠٦م (حصلت تونس على استقلالها عام ١٩٥٦م) بقيادة محمد بورجيبه، ثم تستقبل فرقتي جورج أبيض المصرية في عام ١٩٦١م، وفرقة يوسف وهبي المصرية أيضاً عام ١٩٥١م. إلا ان وصول د. زكي طليمات بعد عام ١٩٥٤م الى تونس يرفع من مستوى المعهد الى درجة الدراسة العالية.

لعلني أفرطت كثيراً في التعريف بدور المعمار المسرحي ودور التمثيل في اجزاء من الوطن العربي عمداً، لأثبت أن أي نهضة فنية لا بد وأن يواكبها إعداد دور مسرحية يقوم عليها فن المسرح، وتلجأ اليها الجماهير لتستمتع بالعديد من النوعيات الدرامية التي تتناسب مع حاجتها الى التعليم او الترفيه. وليس المهم كثرة هذه الدور المسرحية، فلا يمنع ان تكون قليلة.. لكن الأهم هو استغلال هذه الدور بالعروض المسرحية الدائمة، التي تنبه المواطن بوجود حجم للمسرح في المجتمع، حتى يعتاد الذهاب الى الدار، وليس

بين الحين والحين بالحاجة الى الاستفادة الثقافية. ومن هنا يقوى ارتباطه بالمسرح، وتصبح المشاهدة المسرحية له بمثابة المهرجان الذاتي الذي يزور ويثقف ويرتفع بالاحساس الجمالي عنده، فإذا ما وصل الارتباط بين الفرد في مجتمع ما وبين المسرح الى هذه الدرجة من العلاقة، فلن يخشى على تدفق الجماهير الى المسرح بعد ذلك.

وفي السعودية مسرح مجهز بتقنية عالية جداً (مسرح المركز الثقافي بالحي الدبلوماسي) ومسرحان آخران بالرياض العاصمة هما مسرح الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون ومسرح وزارة المعارف، والمسرحان في حاجة الى الإعداد التقني لتعبير لفظة المسرح، وبالإمكان استغلالهما بعد اعدادهما للجماهير، لكن هذا الاستغلال يقتضي خطة فنية لعروض مسرحية، واختيار لفرق مسرحية لتقدم العروض، وحاجة ماسة الى جماهير تؤم هذين المسرحين، وتقتنع بعد النظر حواليها بجدوى المسرح في العصر الحالي، هل أقول كم عدد الأبنية والفرق المسرحية في الكويت او البحرين؟ انها كثيرة ومتعددة رغم التدني الحالي، لكن ما لنا ولهما.. إن لنا أسلوباً آخر في الحياة، ونظاماً أكثر تمسكاً بالدين والأخلاقيات، وبالضرورة سيكون - وكان - لنا مسرح ومسرحيات أكثر قيمة تناسب طرق الحياة على هذه الأرض، اذن لا خوف على الحياة الاجتماعية السعودية من المسرح، طالما هو مسرح محترم من فن كتابة المسرحية الى فن العرض المسرحي، ما في ذلك شك.

ولكن يبقى نقص التنفيذ، كيف يتم ذلك النقص؟ من ناحية الدور المسرحية فلن يبنى او يُعد المواطنون دوراً مسرحية، فالمملكة او الرئاسة العامة للشباب في ظني هما المنوط بهما إعداد هذه الدور، كذلك تكوين الفرق المسرحية، وتبقى بقية المهام على كاهل الفنانين السعوديين، ويدخل في هذا التكوين بطبيعة الحال تسليح المسرح بخريجي قسم الإعلام ليقفوا جنباً الى جنب مع الرواد الأوائل من دراميين وممثلين ومخرجين وتقنيين حتى لا تنشأ عندنا مشكلة الأجيال وصراعاتها بين القديم والرائد الذي مثل بالفطرة والموهبة، وبين الخريج الحديث الحامل لعلوم المسرح،لكن تنقصه الخبرة والتجربة العملية في الحياة المسرحية، كما أن دور الخريجين -وهم ندرة - لن يتوقف على الحياة العملية في المسرح، فطريق المسرح المدرسي التعليمي الأول سيفتح لهم باب التعليم، لكن هذا الطريق يمثل حالياً مشكلة الرواية، لا بد من حلها على مستوى المملكة، وذلك بإقناع وزارة المعارف بدور التعليم المسرحي، حتى يتم تعيين بعض الخريجين في المناطق التعليمية لهم كمشرفين للمسرح الدراسي، أسوة بما تم في مصر وغيرها، ان كل المنافذ والنوافذ المسرحية سوف تقرّب المسافة والهوة الآنية - والتي لا مناص لنا من الاعتراف بها - بين المسرح والجماهير السعودية.

فمن الزاوية النفسية، يكاد يكون كره المسرح أمراً عادياً، لماذا؟ لم يعرف العرب المسرح إلا في منتصف القرن الماضي، كما سبق ونكرت، فإن مسرحاً سعودياً ليقوم وينهض لا بد له من أن يقدم ضمانات أخلاقية ودرامات تخدم البيئة، مع التزامه بكل نظم وروح المجتمع، أضف الى ذلك السمعة السيئة والمتمركزة خطأ في بعض العقول عن فكرة المسرح، والتي تهدم - ويغير وجه حق - كل الأسس الفكرية والخدمات الوجدانية للمواطن، إننا جادون فعلاً، لكن ليس معنى الجد ان نكون متجهين او ان نحكم على شيء بلا منطق او مقبول، ومن هنا أفهم هذا الإعراض عن المسرح حتى من بعض فئات المثقفين، هذه واحدة.

ثم.. مشكلة العنصر النسائي وعدم السماح بظهور المرأة على المسرح (ظهرت أول امرأة على المسرح الفرنسي عام ١٤٥٦م في مدينة متز)، وفي الحقيقة أقول ليست هذه القضية بمشكلة بالمرة، فنحن نريد مسرحاً بلا نساء، وقد قدم المسرح السعودي مسرحياته بدون المرأة في عديد من المهرجانات المسرحية العربية طوال السنوات الأخيرة، فماذا حدث؟ شهد له العرب جميعاً بأنه مسرح له خصوصيته، وليس ذلك عيباً، وكانت النتيجة نجاح هذه المسرحيات وتعرّض النقاد لها بالتحليل دون الإشارة من قريب او بعيد الى اختفاء العنصر النسائي في المسرح السعودي، في اعتقادي ان كل ما يلاك عن هذه القضية هراء، وينهض المسرح هنا بدون المرأة، كل المشكلة تكمن في اختيار المسرحيات، وسيكون النقص في عدم تمكن المسرح السعودي من الاقتراب من الآداب العالمية من حولنا، وفي رأيي ان هذا لا يهم أيضاً، طالما ان مسرحنا يتوافق مع تعاليم إسلامنا وديننا والسنة الشريفة، ولعل هذا التفسير يطمئن الموقف الديني ويطمئن الجماهير ذاتها، ويجعل المسرحيين في الأمن والأمان يؤدون أعمالهم في راحة نفسية لخدمة المجتمع والمواطنين.

الوعي في التربية بالفن :

في التربية بالفن مقولة تقول «لا يجب إسراع الخطى حتى لا نتعثر»، وسبب أو أسباب التعثر هنا ناتجة من بكرية نظرية التربية بالفن.. انها جديدة على كل مجتمعاتنا العربية، والاعتراف بالحق فضيلة، لقد سبقتنا أوروبا منذ عصر النهضة، وبعدها انبثق التنوير عندهم في القرن الثامن عشر الميلادي، وتنويرنا أقدم منهم بكثير منذ القرن الأول الهجري، لكن ذلك لا يمنع ان ندخل في اطار وتيار التربية بالفن، طالما انه يعود على

المواطن بالخير، ولا يتعارض مع معتقداته.. وإلا فلا.

والمقصود بالتربية بالفن، هو توجيه الفرد الى استعمال حواسه الخمس التي خلقها الله سبحانه وتعالى له ليستمتع بحياته، ويرتاح وجدانياً بعد عناء عمل مخلص لوجه الله، ويكون هذا الاستمتاع بمشاهدة معرض فني تشكيلي يرى فيه جمال الطبيعة، او عرضاً مسرحياً يؤكد إيمانه وناموس الحياة، وحمداً لله أن الفنون التشكيلية تحتل مساحة كبيرة على أرض السعودية، بعد ان بدأ المواطنون في استثمار مغزاها، فضلاً عن تنميتها لقدرات الفنانين على ادراك الألوان وعلاقاتها، وهو ما سيُخرج فنانين تشكيليين في القريب بإذن الله، فانعكاس الجمال مرتبط هو كذلك بالحاجات الصناعية والمنتجات ، إضافة الى ان التعامل مع الفنون التشكيلية يفتح وعي الفنانين على التراث السعودي لتسجيله في لوحاتهم ورسوماتهم، ويؤكد القيم الرفيعة في حاضر الفنون التشكيلية ومستقبلها، كإدراك للفن الإسلامي وتذوقه والتعرف عليه والإلمام به والإلتصاق بالتاريخ العربي الأصيل، وأخيراً استغلال أوقات الفراغ الرهيبة.

لم تصل علوم الفن التشكيلي الى ما وصلت اليه اليوم من فراغ، فقد تبخرت هذه العلوم في التخصصات الدقيقة، والتي تدرّس اليوم على مستوى عدة كليات جامعية، فكليات التربية الفنية تعمل على تخريج مدرس التربية الفنية بتركيز في الدرس على (الموضوع الفني) الذي يوحي بالغرض الممتاز، الذي يساعد على توجيه المدرس ناحية موضوعات التنمية الاقتصادية والنهضة الزراعية والاجتماعية، كما تعمل الكلية على بناء شخصية الانسان العربي، فاللوحات الزيتية ليست مجرد إنتاج آلي بقدر ما هي انفعالات وأفكار وأحاسيس ومعايشة وإبداع، كما أن كليات الفنون الجميلة تهتم بتحسين الإنتاج الفني - من خلال منهج الدراسة فيها - لتُعد فناناً متمرساً يذهب الى الخيال والجمال الذي يوجه ويأسر، اما كليات الفنون التطبيقية فتركز على الفن التطبيقي، وما نستعمله في حياتنا من ادوات نجارة وحدادة وأُطباق، وباستثمار خامات البيئة المحلية، فتدعم اقتصاديات الدولة في الوقت تؤكد فيه الحرفية الفنية، وهذه الكليات الفنية مجتمعة تؤكد على الابتكار والتفرد في الشخصية، وعلى تربية الإنسان عضو المجتمع بالفن.

وهذه التربية الحديثة لا بد لها - حتى تنتشر - من برامج ووسائل إعلامية مؤيدة، وما هو الناقص حالياً. إن وسائل الإعلام مكلفة بترقية مواطنيها، بل والمستمع اليها من غير مواطنيها، وأرى لا بد من قيام خطة خاصة للتربية بالفن تتحدد فيها الأهداف والوسائل حتى تجني فوائد هذه التربية.

ولعل هذه التربية ستقدم إفادة كبيرة للمسرح والمسرحيين معا، إنها ستغير من مفاهيم ثابتة وقوية ضد المسرح، واستناداً مرة أخرى الى تصورات خاطئة عنه، يخجل الطالب الجامعي من الدراسة

المسرحية العالية التي تمتلئ دول عربية أخرى بحملة الدكتوراه في نفس التخصص، لماذا؟ وبتحليل صريح لا يقبل العوج، فلا حياء في الدين او العلم، يخاف الطالب رأي والده وله الحق في ذلك، لكن الخطأ هنا يكمن في تقصير الإعلام عن تبيان التربية بالفن، طالما هو فن محترم يُربي ويثقف، ومن الطبيعي ألا يعلم جيل سابق نشأ على اختفاء المسرح بأهداف المسرح السامية.

ولقد زاد من تأكيد معارضته المسرح هنا، المسرحيات العربية التي أفردت له دول عربية المجال فيما يسمى بالمسرح الخاص او الأهلي، وكله سفور وخلاعة، الأمر الذي عكس ويعكس على تقدم ونهضة المسرح السعودي، لكنني أقف هنا برهة لأذكر بالدور الريادي السعودي الذي أدّاه في أمانة كتاب المسرحية في السبعينات، حينما عالجوا جميعاً ـ ويوحي من ضمائرهم ـ حالة الطفرة المادية، وما أدت اليه من سلوك جعل المال هو مقصد أغلب المواطنين، وجاء المسرح ليذكر بتعاليم الدين الإسلامي، وبالموقف الصلب للمواطن المؤمن، وكانت نجاحات تلو نجاحات.

لا يجب ان نقيس ظروف المسرح في دولة عربية بظروف المسرح عندنا، وإلا كان القياس خاطئاً وعلى غير أساس علمي، فالظروف مختلفة، والأرض المقدسة، وإغلاق المحلات ساعة الصلاة، وقربنا من مكة المكرمة والمدينة المنورة، كل هذه الحقائق تجيش بالصدور، وتحدد سلوكياتنا وتحكم تصرفاتنا بالكثير من الإيمان والتقوى، الأمر الذي يردعنا تلقائياً عن أن نقدّم تربية بالفن نخجل منها، لأنها ستؤدي بنا الى الجحيم معاذ الله.

إرادة وتوكل :

لست في شك من تحقيق انتشار الفنون الشريفة بمقاييسها العالمية والفنية على الأرض السعودية، فالمملكة ترعى مثل هذه الفنون، وتقدم المال والرجال للرشتراك في المؤتمرات والمهرجانات العربية والعالمية، وأنشأت منذ أربع سنوات شعبة الفنون المسرحية بقسم الإعلام بجامعة الملك سعود، وانتشرت فروع الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون في عدة مناطق من المملكة، وهي تزيد في اطراد بإذن الله، وهو ما يؤكد العزم على الدخول في طريق التربية بالفن.

ويبقى تأمين حياة الخريجين في وزارة المعارف، والارتفاع بمستويات فن الأداء التمثيلي والإخراج

المسرحي، فما شهدته من عروض مسرحية أصفه بالتواضع، إذا ما التزمت جانب الأمانة والضمير الحي، وبعدت عن الإطراء والنفاق، وهي أمور ليست صعبة التحقيق إذا ما اتيحت الفرصة لخريجي المسرح للأنصهار في مواقع الفكر والثقافة ليحققوا ما تعلموه في الجامعة، وما سيحققوه في الحياة العملية بإذن الله.

ان هذه الدراسة المتواضعة قد حاولت ان تناقش قضايا المسرح السعودي في أمانة بالغة، دون تحيّز للمسرح او المسرحيين السعوديين، ودون إطراء للمسئولين عن الإبداع المسرحي، وكان كل همها هو أن ترى المملكة العربية السعودية في المهرجانات الفنية العربية - في أعلى القمم بعون الله سبحانه وتعالى.

والله من وراء القصد.

هوامش الدراسة :

١-ناصر الخطيب : مدخل الى دراسة المسرح في المملكة العربية السعودية - ١٩٨٤م.

عبد الرحمن فهد الخريجي : نشأة المسرح السعودي، الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون - ط١- (١٤٠٧ هـ - ١٩٨٦م)

د. نذير العظمة : المسرح السعودي (دراسة نقدية) - النادي الأدبي - الرياض (١٤١٣ هـ - ١٩٩٢م)

نظرات في المشهد المسرحي الراهن
في التجربة السعودية

عبدالرحمن شلش

- ١ -

المسرح من أقدم الفنون التي عرفها الإنسان ، فعمر ذلك الفن يرجع إلى أكثر من خمسة وعشرين قرناً مضت ، إذ نشأ عند الإغريق في القرن الخامس قبل الميلاد . كما عرف المسرح ، قديماً ، في مصر القديمة والهند والصين واليابان وغيرها . ولعل مرد المسرح أو ظاهرة التمثيل إلى ميل الإنسان ، منذ القديم ، إلى المحاكاة والتقليد لأن الإنسان ، بطبعه ، لديه رغبة في الإفضاء إلى الآخرين ، فضلاً عن رغبته في أن يحاكي سواه .

ويضم المسرح فنوناً أخرى تدخل في العملية المسرحية ، إضافة إلى استخدام أساليب أو تقنيات علمية ، فإلى جوار فن كتابة المسرحية ، هناك : التمثيل ، والإخراج ، والإضاءة ، والتصميم (الديكور) ، والغناء ، والموسيقى وغير ذلك . فالمسرح فن للمشاهدة لا للقراءة ، وصفه فاجنر بأنه " فن التكامل " ، ناهيك عن كونه فناً لدراسة الحياة ، كما وصفه نجيب الريحاني قائلاً : " إذا أردت أن تدرس الحياة ، فستجدها مجسدة في المسرح " .

إن هذا الفن العريق يأتي دليلاً واضحاً على مدى الشوط الذي قطعته الأمم والشعوب في طريق الرقي الحضاري ، على نحو ما يشير إليه فولتير بقوله : " إذا أردت أن تقيس تقدم أي أمة ومقدار ما بلغت من الرقي فابحث عن مسارحها " ، وكذلك قول زكي طليمات : " تأمل مسرح أي شعب من الشعوب لتعرف شوط الحضارة الذي قطعه " .

فالمسرح – إذن – مرآة تعكس صوراً لتقدم الأمم والشعوب ورقيها الحضاري ، الأمر الذي يدل على أهمية دور المسر ح باعتباره لا يقل عن دور المدرسة والجامعة في حياة الفرد من جهة ، والمجتمع من جهة أخرى . إذ يؤدي المسرح دوراً ثقافياً واجتماعياً في بناء المواطن ، وفي نبذ السلبيات والدعوة إلى الإيجابيات ، وفي نقد الظواهر غير الصحية ، وفي تشييد المجتمع الواعي ، كما عبر بريخت عن ذلك قائلاً : " أعطني مسرحاً أقدم لك أمة واعية " .

وليس المسرح فكراً فحسب ، أو فناً فقط ، بل إنه فكر وفن في آن . ومن هنا ، فالمسرح أداة تثقيفية في المحل الأول ، لأنه يطرح فكراً ومتعة أو فناً ... وهذه مهتمه التي تخاطب العقل والوجدان .

وعليه ، فالمسرح ليس ترفيهاً أو لهواً أو عبثاً ، بل فن يثير التفكير ومتعة النفكير ، ويحرك الوجدان ، ويطرح التساؤلات ، بل يستهدف التنوير .

وحين ينحرف المسرح عن مساره التثقيفي التنويري ، فإنه يسقط في مستنقع الإسفاف والابتذال والتسلية الرخيصة المرفوضة ، مثلما يحدث في كثير من عروض المسرح العربي المعاصر .

في ضوء هذا التمهيد – الذي نراه مدخلاً إلى موضوعنا – سنتعامل مع المشهد المسرحي الراهن في التجربة المسرحية المحلية (السعودية) من خلال نظرات تعنى برصد ملامح بارزة في هذا المشهد المسرحي .

– ٢ –

يتحدث مسرحيون ودارسون ونقاد عن الواقع المسرحي الراهن ، سعودياً وخليجياً وعربياً . ويجمعون في وجهات نظرهم على وجود أزمة يعانيها المسرح المعاصر أو المسرح في أيامنا هذه . فهل هي أزمة في التأليف أو النص المسرحي أو الكتابة للمسرح ، أو في غياب رعاية الدولة للمسرح ، أو في تراجع هامش الحرية والديمقراطية ، أو في الخروج عن النص ، أو في ضعف الإمكانات المادية التي كانت تقدم للمسرح من قبل ، أو في توقف بعض الممثلين عن التمثيل ، أو في رغبة بعض المنتجين في الكسب المادي ، أو في الإخراج ، أو عدم وجود دور مسرحية تتناسب مع زيادة السكان ، أو في تغير وعي الناس الذين يشكلون المتفرجين أو جمهور المسرح الذي أنصرف إلى التلفاز والفيديو ؟ !

ما أسهل أن نطلق لفظ " المحنة " أو " الأزمة " على أي شيء في حياتنا ، كأن نقول : " أزمة إسكان " أو " أزمة تموين " أو " أزمة فكر " أو " أزمة نقد " أو " أزمة سينما " أو " أزمة مسرح " .

ولذا نرى أنه – والحال كذلك – لم يعد لدينا أزمة واحدة ، بل أزمات في كل شيء في حياتنا . وهذا أمر لا يصح إطلاقه هكذا بلا تدقيق أو تمحيص . فلفظ " الأزمة " يعبر عن تأزم في شيء معين ، وعن عدم وجود هذا الشيء أو غيابه واختفائه . كما أن الأزمة – في الأغلب الأعم – تأتي بعد حالة رواج أو ازدهار لهذا الشيء أو الظاهرة التي تسمى أزمة .

وليس من المقبول ولا من المنطقي أن نتناول هذه الظاهرة بلا حوار رشيد ، أو بلا دراسة متأنية .

فدراسة أي أزمة تتطلب التركيز على تناول الأسباب التي أدت إلى ظهور تلك الأزمة ، سواء كانت أسباباً رئيسة أو ثانوية أو هامشية . وذلك كي نلم بمصادر تلك الأزمة ومظاهرها ونتائجها .

ولا يمكن أن نغفل أهمية دراسة الحالة قبل الأزمة ، وفي أثنائها ، وبعدها حتى تكون الرؤية واضحة في التعامل مع الأزمة بأساليب ومناهج موضوعية علمية وعصرية .

ولا يمكن – أيضاً – أن نحكم بأن هناك أزمة في المسرح العربي اليوم ، بشكل عام ، دون أن نتناول التجربة المسرحية في الوطن العربي كله . كما لا يمكن أن نحكم بوجود أزمة في التجربة المسرحية في مصر ، أو المغرب ، أو السعودية – وهذه مجرد أمثلة – دون أن ندرس التجربة المسرحية ذاتها دراسة وافية جامعة مانعة على حد تعبير المناطقة .

والرأي الواحد أو مجموعة الآراء حول موضوع بعينه – حتى لو اتفقت أو أجمعت على أن ثمة قصوراً أو محنة أو أزمة – لا تشكل حكماً عاماً على وجود أزمة ما دون دراسة أسبابها ومصادرها ونتائجها دراسة علمية منهجية حتى نقول – في نهاية المطاف – أهي أزمة حقيقية أم أزمة مفتعلة ؟ أهي أزمة شاملة في المسرح ، فكراً وفناً أم أزمة في جانب أو جوانب من العملية المسرحية .

لسنا ننكر وجود حالة ركود في المسرح العربي ، بصفة عامة ، بما فيه التجربة المسرحية في المملكة باعتبارها جزءاً من الظاهرة المسرحية في الوطن العربي مشرقاً ومغرباً .

وهذه الحالة – حالة الركود – تنعكس سلباً على المشهد المسرحي الراهن ، سواء في المملكة أو في الأقطار العربية .

وتؤثر في ظهور هذه الحالة أسباب كثيرة ، عامة وخاصة ، اقتصادية واجتماعية وثقافية ، مثلما تؤثر في ظهور حالات أخرى في المجتمعات العربية ، بل في عالمنا المتغير ، هذا العالم المتصارع المتحارب ، الذي تقدمت فيه أولويات واهتمامات ومصالح ، وتراجعت فيه أشياء عديدة وأمور كثيرة في طليعتها الثقافة .

فالركود – الآن – عربياً وعالمياً أو دولياً ، يكاد أن يكون ظاهرة عالمية في الثقافة ، وفي الفكر ، وفي الفنون ومن بينها المسرح .

ونحن جزء من هذا العالم ، والتجربة المسرحية ، عربياً ، هي جزء من كل . فهي ظاهرة مصغرة من ظاهرة لا تتسم بالثبات ، بل بالتغير والتحول والتشكل ، والتوهج والانطفاء .

ونرى أن ظاهرة الركود المسرحي لو بقيت على ماهي عليه ، وازدادت سوءاً ، فسوف تؤدي إلى أزمة في المسرح العربي المعاصر في أقطارنا كافة .

وعندئذ – لو تحققت هذه الأزمة – قد تأخذ شكل أزمة في الفكر ، وأزمة في الفن . وهي – في كلتا الحالتين – تصبح أزمة في الواقع المسرحي الراهن .

– ٣ –

من يزعم أن المملكة العربية السعودية تشهد غياباً للديمقراطية والرأي الآخر . يقع في خطأ كبير ، ولا يعرف شيئاً عن حقيقة الحياة في هذه البلاد ، التي انضوت تحت راية التوحيد كياناً كبيراً شامخاً متماسكاً ، فالمملكة منذ تأسيسها تعرف نظام الشورى الذى نادى به الإسلام ، وفي ظله يتمتع الإنسان السعودي بحضور قوي في إبداء الرأي والرأي الآخر ، وتتحقق المشورة بين الحاكم والمحكومين من خلال التشاور حول المسائل والقضايا المطروحة داخلياً وخارجياً . ثم جاء إنشاء مجلس الشورى توكيداً للعمل بهذا النظام الإسلامي ، وهو نظام كفيل بإيجاد حياة أكثر تعبيراً عن واقع الإسلام ، وأكثر بلاغة ، من شكل الديمقراطية ، التي يتشدق بها الكثيرون ، وتكاد تكون شكلاً زائفاً فضفاضاً .

ولو لم تكن المملكة تعيش نظام الشورى ، أسلوب حياة ونظاماً إسلامياً ، لما ظهر فيها المسرح : فن الحوار وإثارة القضايا .

فلم ينم هذا الفن نمواً عشوائياً مثله مثل عشبة برية ، بل ظهر في مناخ عام مناسب ، وفي أرض صالحة لاستنبات فن جديد ، وفي ظروف مهيأة للنمو .

ولا غرو فالمسرح هو وليد بيئته ، يرتبط بها ، معبراً عنها ، وهو – في الوقت نفسه – ابن عصره لا ينفصل عن الواقع الذي خرج من عباءته ، فكان منبعه ومصبه .

ومن هنا جاء هذا الفن ذا ملامح عربية ، ولكنها اكتسبت سمات نابعة من البيئة السعودية، وهوية تلتزم بتعاليم ديننا الحنيف ، ولا تتعارض مع التقاليد والعادات . وبما أن المسرح في المملكة يحظى بمساحة غير قليلة من الحرية في التعبير عن مشكلات الواقع الحياتي ، وفي التزامه ... فلا تعني هذه الحرية في التعبير ضرباً من الفوضى في خدش أو إيذاء حريات الآخرين أو المساس بالثوابت المقدسة ، إنما تتيح إمكانية الحوار حول أمور

واقعية وهموم حياتية تلمس أحوال الإنسان المعاصر من خلال انتقاد السلوك غير السوي ، ومعالجة الظواهر الطارئة في سنوات التحول الاجتماعي بمتغيراته وتحدياته .

فحرية التعبير لم تأت من فراغ أو في فراغ ، بل هي مظهر من المظاهر التي أفرزها المناخ العام في المملكة تحت مظلة أو خيمة نظام الشورى في إشعاعاته وتجلياته وتطبيقاته .

وتدل الحرية في التعبير عن قضايا الإنسان المعاصر وهمومه على مؤشر يرصد مدى تجاوب الكاتب والفنان مع أحداث عصره ، كما يرصد إلى أي حد يتفاعل المواطن مع الظواهر والمستجدات المرصودة مسرحياً .

ومن ناحية أخرى ، فإن حرية التعبير وتبادل الرأي والمشورة ، في ظل الشورى يكشف عن حجم الرقي الحضاري في العلاقة بين الحاكم والشعب ، كما حددها الإسلام الذي كان سباقاً في رسم مدارات هذه العلاقة قبل أن يعرف الغرب ديمقراطيته الحديثة .

في ظننا أن هناك صعوبات أو سلبيات يعانيها الواقع المسرحي في المملكة ، شأنه شأن أي واقع عربي آخر . لكن الإيجابيات كثيرة .

يأتي في مقدمتها :

(أ) توافر الكوادر البشرية المؤهلة والمتخصصة في شئون المسرح ومجالاته .

(ب) رعاية الدولة للمسرح دعماً وتشجيعاً وتوجيهاً .

(ج) إيفاد البعثات إلى الخارج لدراسة فنون المسرح في بعض المعاهد المسرحية والأكاديميات المتخصصة في الفنون سواء في أقطار عربية أو في أمريكا أو أوربا .

(د) إنشاء دراسات تعنى بالمسرح فناً وعلماً في بعض الجامعات السعودية بإقرار المسرح والدراما ضمن مواد الدراسات العليا من أجل إيجاد المزيد من المتخصصين في هذا التخصص .

(هـ) إقامة دور مسرحية جديدة تصلح للعروض المسرحية في المناطق والمدن .

وإذا كان المسرحيون في المملكة يواجهون أموراً روتينية تقف دون سرعة تنفيذ أعمالهم، فالمعاناة هي التي تصنع الفن الحقيقي الصادق في تعبيره عن عصره ، والطريق إلى الإبداع ليس مفروشاً بالورود .

ونخلص مما سبق كله إلى نتيجة مفادها أن المناخ المسرحي السائد في المملكة يجيء معبراً عن المناخ الثقافي والاجتماعي ، وبالتالي فإن هذا المناخ يرتبط بالمناخ العام في البلاد في ظلال النهضة الحقيقية والتنمية الشاملة .

وينبغي أن يكون المناخ المسرحي مواكباً لإيقاع حركة الحياة ونموها وتطورها إنجازاً وتعبيراً .

- ٤ -

نظراً لأن الظاهرة المسرحية في المملكة العربية السعودية جزء من الظاهرة المسرحية في الوطن العربي ، فهي تتأثر بما يحيط بها ، وتؤثر في الواقع إن سلباً وإن إيجاباً .

فالمسرح في السعودية يستمد شكله من الشكل السائد في الأقطار العربية ، وهو شكل وافد إلينا من أوربا ، في القرن التاسع عشر الميلادي ، منذ ظهور هذا الفن في الحياة العربية . وإن كانت عروض المسرح الاحتفالي ، الذي يستلهم تراثنا ، ذات جذور وملامح عربية ، تعطي للمسرح وجهاً عربياً .

وهكذا يأخذ المسرح المحلي شكلاً أوربي الملامح ، مثلما حدث في المسرح العربي عموماً ، ثم يحاول أن يضع فيه مضموناً عربياً . فالشكل أوربي ، والمضمون عربي . والنتيجة تصبح شكلاً لا يتوافق مع مضمونه ، أو مضموناً لا يتوافق مع شكله !

ولهذا فإن المسرح الاحتفالي شكلاً ومضموناً ، هو الأكثر تعبيراً عن الحياة العربية ... بوصفه مسرحاً يفتح آفاقاً واسعة أمام المسرح كي ينطلق إلى الجماهير في كل مكان ، القرية والبادية والمدينة ، من أجل ان يمضي في مسارات جديدة .

فالمسرح الاحتفالي – والحال كذلك – يأتي تأصيلاً للظاهرة المسرحية في المجتمعات العربية . وهو السبيل أمام انطلاقة المسرح العربي – بصفة عامة – ليتجاوز حالة الركود التي نشهدها في وقتنا الحاضر ... حتى يعود للمسرح وجهه العربي الأصيل الغائب .

وكما هو معروف فالمسرح ليس شكلاً واحداً ثابتاً بل إنه أشكال عدة . ولكن تقيد المسرح في المملكة بشكل مسرح العلبة يجعل التجربة المسرحية محاصرة بشكل واحد .

هذا الشكل للمسرح التقليدي المغطى يقسم المسرح إلى مكان للمثلين ، وآخر للإدارة ، وثالث للمتفرجين . ونرى هذا الشكل متحققاً في العروض المسرحية التي قدمها المسرح في المملكة .

إلا أن ثمة أشكالاً كثيرة للمسرح ... نسوق بعضها على سبيل المثال لا الحصر :

- **مسرح الحلقة** : يأخذ شكلاً مبنياً مغطى ، تكون خشبة المسرح في منطقة الوسط على نحو دائرة ، وتحاط بمقاعد المتفرجين على شكل مدرجات من جميع الجهات .
- **مسرح الهواء الطلق** : يتخذ شكلاً مكشوفاً ، أي بدون سقف ، ويقام في أماكن طبيعية مثل الحدائق والساحات .

- **المسرح المتنقل** : يكون على شكل متنقل من مكان لآخر لتقديم العروض أمام الجمهور ، ويسهل فكه وتركيبه ونقله إلى المدن والقرى والبوادي . ويأخذ – غالباً – شكل سيارة نقل كبيرة تستخدم كخشبة مسرح .
- **المسرح العائم** : يكون على شكل مركب أو عوامة تحتوي على خشبة مسرح ومكان للمتفرجين .
- **مسرح الخيمة** : يتمثل في شكل خيمة كبيرة يمكن إقامتها في أي مكان بسهولة . وهو يشبه المسرح التقليدي ، ولكنه يتميز بإمكانية الفك والتركيب والنقل .

هذه الأشكال المسرحية هي أقرب إلى طبيعة الحياة في المملكة ، وتؤدي إلى كسر ثبات الشكل الواحد الذي يعتمد عليه في الوقت الحاضر ، ناهيك عن كونها تدفع المسيرة المسرحية في المملكة إلى الانتشار خارج العاصمة والمدن الكبرى ... حتى يرى المتفرجون مسرحاً في كل مكان .

– ٥ –

كان للمسرح في المملكة كثير من المنطلقات أو المسارات التي يتحرك من خلالها ، مؤدياً دوره التثقيفي التنويري ، من هذه المسارات :

- المسرح المدرسي .
- المسرح الجامعي .
- مسرح جمعية الثقافة والفنون بمختلف المدن والمناطق .
- مسرح رعاية الشباب على مستوى مكاتب رعاية الشباب في سائر مناطق المملكة .
- مسرح بعض الأندية الأدبية (النادي الأدبي بالرياض ، النادي الأدبي بالطائف) .
- مسرح بعض الأندية الرياضية .
- مسرح الطفل .

وقد يرى البعض تعارضاً بين هذه المسارح ، ولكننا نرى في تعدد المؤسسات والجهات التي تقدم المسرح تنوعاً يمكن أن يسهم في إثراء العطاء المسرحي من جانب ، وإثراء الساحة المسرحية من جانب ثان .

فلا شك أن التنوع في الساحة المسرحية – التي تتسع للجميع – يساعد على مد الحياة المسرحية بمواهب جديدة واعدة ، ويكشف عن مواهب أخرى مغمورة ، لاسيما في مجال التمثيل، ومجال فن كتابة المسرحية ، مما يؤدي – في النهاية – إلى إنتعاش الحركة المسرحية في البلاد بوجه عام .

حاجتنا إلى المسرح

أبو الحسن سلام

ماهو المسرح :

سؤال يبدو سخيفاً للمسرحيين وللمثقفين ، ولكن الإجابة عليه عسيرة ، إذ تستغرق مجلدات ، لأن المسألة لا يكفي فيها مجرد التعريف ، ولكن الدور والوظيفة ، بل الحاجة إلى لون من ألون النشاط البشري تفرضها إحسان البشر لحياتهم ، إضفاء قيمة متجددة على تلك الحياة ، الكشف عن أبعادها ، غوامضها ، تلوينها بألوان متنوعة تدعو إلى رؤيتها من خلال عدد من المناظير ، توكيد ثوابتها إسقاط سفاسفها ، إبراز أدوار بارزة لمن يضيف إليها عنصراً أو بعداً يسهم في رقيها ، في التمسك بما أنجزه الأولون خدمة للبشرية ، كيفية إنجازهم لتلك القيم ، طبيعة فكرهم وقيمة جهودهم ، وسائلهم ، الأسس الفكرية والفلسفية التي أستندوا إليها ، كيف وصلوا إليها ، مشاعرهم ، علاقاتهم ، دوافعهم .

إذا فالمسرح لون من ألوان النشاط الفكري البشري المخصوص بالتعبير عن مشاعر الإنسان ودوافعه وعلاقاته وتاريخه وقيمه ونوازعه وإرادات أفراده بوصفهم ذوات خاصة ، أو لكل منها خصوصيتها المتفاعلة فكراً ومشاعر وقيما مع غيرها في حيز زماني ومكاني ، وفي حالة من التغير والنمو ، تعبيراً حاضراً في الرسالة والتلقي ، في الإرسال ،وفي الاستقبال عن طريق نص مترجم أو مقتبس أو مؤلف ، ومجسد تجسيداً مترجما بالصورة الصوتية وبالصورة الحركية البشرية بمساعدة وسائل آلية وتقنية ، أو مجسداً تجسيداً ، مفسراً بالصورتين السابقتين ، بقصد إضافة رؤية المبدع الثاني (المخرج) إلى الإبداع الأول (النص) ، تلك التي سوف يعقبها إبداع ثالث للمثل ، بمساعدة إبداعات المصممين ، وتقنيات الحرفيين .

على هذا فإن المسرح نشاط إبداعي فكري حرفي جماعي من جهة إرساله ، وهو يحتاج في الوقت نفسه إلى نشاط جماعي بشري متلق له ، فالمسرح إبداع تعبيري معروض في حالة من الأداء الحاضر على متلقين حاضرين جسداً وذهناً ومشاعر .

فكرة المسرح :

هي فكرة احتفالية لا شك في هذا ، فالمسرح تعبير عن نشاط بشري زائد ، هو لون من ألوان تفريغ الشحنات الانفعالية والفكرية والحركية ، وتفريغ الشحنة أو الطاقة لا يتم بالقطع إلا بعد الانتهاء من جهد محدد ومطلوب ، مع بقاء بقايا من الشحنات الانفعالية والفكرية

والحكرية ، من هنا تبرز الحاجة إلى طرح هذه الشحنات المتبقية بعد الجهد الإنساني ، أعمالا للتوزان الطبيعي .

والحاجة إلى تفريغ الشحنة الإنسانية الزائدة فيها نوع من أنواع طرح عبء ، لا ضرورة لحمله ، لصنع نوع من التوزان بين فترات عمل الأجهزة الإداركية والشعورية والحركية لدى الإنسان وفترات إراحة هذه الأجهزة ، حتى تستعيد نشاطها وتتجدد طاقاتها ، وتصبح قادرة على لعب الدور الانفعالي والفكري والحركي في عملية جديدة ، هذا هو الناموس الطبيعي للحياة ، التجدد، والنمو المستمر تلك هي فلسفة الحياة ، ولا فلسفة دون إدراك للموجود وتعليله للاقتناع به أو الدعوة إلى تغييره عن طريق تأمله وتحليله وتفسيره وإحلال بديل أنفع محله .

كما أن الحاجة إلى طرح الفائض من الانفعال والإدراك والحركة قد تكون سلبية ، فتظهر في سلوك بعض الناس مسلكاً عدوانياً ، أو ملهاوياً ، وقد تكون الحاجة إلى التخلص من الفائض من النشاط الفكري والحركي والانفاعلي مصحوبة بتفاخر واستعراض ، وتلك بوادر يدخلها لون من ألوان التعبير تنفسيا وليس إبداعا .

والفن هو وسيلة حضارية لتنظيم الفائض من الانفعالات الفكرية والحركية عن طريق تصويرها تصويراً دراميا (أي تصويرها في حالة من الصراع البشري الفاعل في مكان وزمان، في تنامٍ وفي حالة من الحضور في الأداء وفي التلقي)

والحاجة إلى الاحتفال هي حاجة الإنسان إلى التعبير عن فرحته بإنجاز عمل نيط به إنجازه أو ألزم نفسه به ، والاحتفال لا يكون احتفالاً دون تجمع وائتلاف وشعور متقارب ، فلا احتفال ولا تجمع دون شعور متوحد أو مؤتلف ، ودون مكان محدد وزمان محدد ، وفائض من الجهد البشري الفكري والانفعالي والحركي المصحوب برغبة قوية في التفاخر عند التخلص منه والتفاخر بما أنجزوه من جهود عن طريق قدراتهم الفكرية الإدراكية والحركية والانفعالية

ولكن الاحتفال لابد وأن يكون له شكل مقبول من المحتفلين ، وأن يكون له زمن محدد ومعلوم (مناسبة) ، وله مكان ، وفيه مشاركة من الجميع ، وإلا فقد مسماه ومعناه .

والاحتفال بوصفه جهداً تنفسياً يظهر فيه كل فرد طاقاته الزائدة في صورة ممتعة له ولغيره ، فإن طاقات كل فرد يريد التعبير عن نفسه هي التي تفرض في النهاية قيمة الصورة التي عبر بها ذلك الفرد عن ذاته شعوراً وحركة هدفها إعطاء الغير من المحتفلين صورة أو فكرة عن قدراته ، لذلك فإن الصورة التعبيرية الممتعة والمقنعة هي التي سوف تفرض على الأخرين احتذاءها ، مما يستتبع توحد صورة الاحتفالات لدى أمة من الأمم .

ولقد أحاط تاريخ الفن بتطور الاحتفالات لدى الأمم وبصورها وبمناسباتها ، ففي مصر كانت احتفالات وفاء النيل ، وفي اليونان كانت احتفالات آلهة الخصب والنماء (أعياد الربيع التي عرفت بأعياد الإله ديونيسس) ولئن كان شكل الاحتفال بوفاء النيل عند الفراعنة قد أتخذ شكلا إستعراضياً حيث موكب التضحية بأجمل عذراء في مصر القديمة ، إذ تلقي بنفسها في النيل وقت فيضانه في احتفال مهيب ، يترأسه الفرعون والكاهن الأكبر وكهنة مصر القديمة ، ويتخلله الرقص والموسيقى ، فإن اليونان القديمة كانت تحتفل لنفس الغرض حيث الأمل في النماء والخصب ، ففي فصل الربيع فصل خير عند اليونانيين وفيضان النيل فيه كل الخير للمصريين قديما وحديثاً ، والاحتفال في مصر وفي اليونان قديما كان لشكر الآلهة (هذا من حيث الهدف) إذ كان الهدف اعتقاديا أو دينيا عند الأمتين قديما .

من هنا كانت الاحتفالات طقسية ، غير أن شكل الاحتفالات عند اليونانيين كان غنائيا وراقصا ، ولقد كتبت له نصوص غنائية ، وهو ما كان نقطة تطور لشكل هذا الاحتفال ، إذ تنوع الأداء فصار القائيا إلى جانب الغناء ، وانكمش دور الرقص رويداً رويداً ، وأصبح للفرد دور إلى جانب المجموعة (الجوقة أو الكورس) وأقيمت المسابقات ، وكانت المسابقات نقطة تحول في تطور هذه الاحتفالات الربيعية ، إذ تنافس الكتاب فابتدعوا أشكالاً للعرض المسرحي ، تباينت أو تبلورت على يد ثلاثة كبار، هم (أسيخيلوس – سوفوكليس – يوربيدس) فيما عرف بالكتابة المسرحية المأساوية ، وكاتبين ملهاويين كبيرين هما : أرستوفنايس وميناندر .

ومما حفظ هذا الفن هو وجود بناية مسرحية ضخمة تتسع لعشرات الالآف من المواطنين اليونانين الذين يتوافدون على العروض المسرحية لمشاهدة العروض التي تتطرق إلى تاريخهم وإلى أساطيرهم ، ورغبة في مشاهدة براعة المؤلف في تصويرها بشكل اكثر براعة من سابقه وبراعة أدائها تمثيلاً ، هذا إضافة إلى أن حكومة اليونان القديمة كانت تدفع للمشاهد مكافأة على حضوره إلى ساحة العرض المسرحي ، تماما كما كانت تدفع إلى كل من يتمكن من المشاركة في جلسات البرلمان ، حيث يتغير أعضاء البرلمان تبعا للأشخاص المبكرين الذين يتمكنون من حضور تلك الجلسة قبل غيرهم ، حيث يكون تواجدهم داخل الخط الذي رسم في ساحة المدينة ليحدد حدود البرلمان .

هذا عن فكرة المسرح وعن نشأته الأولى ، تلك التي نشأت في أحضان الدين ، فماذا عن ألوانه التي تفرعت فأصبحت مدارس فنية في عصرنا الحديث فيما بعد الحرب العالمية الثانية؟

المسرح ومدارسه :

نشأت الدراما كلون من ألوان الشعر اليوناني ، وتميزت عن ألوانه الأخرى بأنها تصوير الفعل نفسه في حالة من الحضور في الأداء وفي التلقي ، على حين كان شعورهم الغنائي تصويراً لذات الفرد ، تصويرا لمشاعر ذاتية ، بإزاء ما مضى منها ، وماتشعر به هي دون غيرها ، وكان شعرهم القصصي أو الملحمي تعبيراً عن الجماعة في حروبها وبطولاتها ومعاركها ، فهو شعر يصور ماقبل الفعل ومابعد الفعل ، على حين كان شعرهم التعليمي تصويرا لفكرهم ومعارفهم التي يراد لها أن ترسخ في عقول الصغار، ويتعلم منها الكبار أيضاً

ولقد هدفت الدراما إلى تطهير النفس البشرية من العواطف الضعيفة مثل عاطفتي الخوف والشفقة ، فيما عرف بفن (التراجيديا) ، حيث يصور المؤلف البطولة الفردية لعظيم من العظماء حين يقف لقوى الغيب ينطاحها الإرادة ، أي في مصارعته لقدره المحتوم ، أو فيما عرف بفن (الكوميديا) حيث يصور المؤلف شخصية في مسلكها المتردي أو المرذول تصويراً كاشفاً لعيوبها ومواطن ضعفها تصويراً ينفر المتلقي منها ، ويدعوه إلى نبذ عيبه والتطهر من مواطنه فيه .

هذان هما اللونان اللذان عرفهما المسرح اليوناني منذ نشأته الأولى ، غير أن العصر الحديث قد لون في الشكل المسرحي ألواناً متنوعة ، تبعاً لظروف العصر وتعبيراً عن اتجاهاته الفكرية والمزاجية ، وتمشياً مع روحه ومع إيقاعاته السريعة ، فظهرت الكلاسية الجديدة والواقعية والطبيعية والرمزية والتعبيرية والملحمية والتسجيلية والعبثية والتكعيبية ومن قبل ذلك كله الرومنسية بالطبع ، وتلك أعمال لها كتابها ولها أسسها كل اتجاه على حده .

حاجة الإنسان إلى المسرح :

فيما تقدم عرضت لحاجة الإنسان إلى التعبير عن نفسه وعن بيئته ، عن اماله والالامه ، أفراحه وأحزنه ، وكيف أن أشكال التعبير قد أضحت فنونا قائمة بذاتها ولها أخصائيوها ومبدعوها في الكتابة وفي الأداء وفي النقد ، وعرضت إلى أن المسرح هو الفن الإنساني العريق ، عراقة التفكير في الكون وفي علاقة الإنسان بما فيه وبما غاب عنه من الكون من حيث خلقه وصيرورته ، حيث ارتبط بالدين القديم في مجتمعات الوثنية في مصر القديمة وفي اليونان ، فكان وسيلة إلى التطهير ، حيث كان الدين وسيلة إلى السمو ، وارتكز المسرح على ركيزتين هما : الاندماج والإيهام ، كما أن الدين ارتكزعلى الخشوع والتسليم ، من هنا فإن حاجة الإنسان القديم إلى المسرح كانت للوظيفة الدينية إذ كان مسعاها تطهيرياً .

أما المسرح الحديث فقد أختلف في بعض اتجاهاته الفنية ، إذ ظل بعضها تطهيري الهدف، حاضا على سمو الإنسان ، وكان أكثر من اتجاه مسرحي حاضا على التغيير ، تغيير

بعض القيم البالية والفكر العقيم الذي يربط الفكر الإنساني ، ويقيد قدراته العقلية والتخيلية بدءاً من تغييرها لدى الفرد ثم المجتمع تمهيداً لتغييرها عالمياً حتى يحسن الناس حياتهم المشتركة ، أي دفعاً إلى سمو البشرية وحاجة الإنسان إلى فن من الفنون هي التي تحدد وظيفة هذا الفن ، فإذا كان الإنسان في حاجة إلى التعبير عن نفسه ، والدعاية لفكرة ما أو لقضية من القضايا ، أو الدعوة لرأى أو لقيمة إنسانية أو اجتماعية ، أو تثبيت قيم في مجتمعه ، وإذا كان في حاجة إلى تكوين رأى عام حول قضية من القضايا السياسية ، أو كان راغباً في تفجير ملكاته إذا أحس أنه موهوب ، وحكم بذلك أولو الاختصاص (في مجال الشعر أو الكتابة أو الإلقاء) ، وإذا أراد أن يثقفهم أو يعلمهم وينقل معلومات معينة إليهم أو يجري إتصالا بين أفكاره وأفكارهم وبين مشاعره ومشاعرهم ، أو سعى إلى صنع توزان بين واقعهم وأحلامهم ، فلا شك أنه واجد في المسرح وسيلته إلى تحقيق ذلك كله .

ولربما كان من حق أحد أن يعترض على أن تلك الوظائف تؤدي بوسائل إعلامية أكثر يسرا وأكثر انتشارا وأسرع مثل الإذاعة والتلفاز والصحف والمجلات والمطبوعات ، وهذا يصح في غير الفن الدرامي ، ولكن المسرح مجسدا بالحضور يصور لا ينقل وفي التصوير إمتاع وإقناع ، ففيه تجديد للشحنة العاطفية والوجدانية دفعاً للتواصل في النشاط البشري ، عن طريق خلق تأثير فوري ، على عكس الوسائل الإعلامية ، إذ إن هدفها نقل الحدث أو الخبر أو الفكرة طلبا لقناعة محددة من قبل الجهاز الإعلامي الرسمي ، وإذا تخللتها وسائل إمتاعية ، فإن ذلك لا ينفي عنها جانبها المباشر الذي يدرك المتلقي أن المقصود هو (كذا ...) بالتحديد ، على حين أن فن المسرح فن غير مباشر ، فيه رسالة تعرض من حضور إلى حضور ، ووقت إرسالها هو وقت استقبالها والتأثير بها شكلا وموضوعاً في آن واحد .

وظيفة المسرح :

وعلى ذلك يمكننا تلخيص المسرح كما يلي :

- توطيد الفكر أو تغييره .
- توطيد القيم أو تغييرها .
- تنقية المشاعر .
- رفع الذوق الخاص والعام والإحساس بالجمال .
- تنمية القدرة في الحكم على الأشياء والأفكار والأنماط المعروضة فوريا .
- تصوير الإنسان في صور عظمته .
- تصوير الإنسان في حالة ترديه ، حتى يعتبر الناس .
- التعليم والإرشاد .

- الترفيه .
- الحض أو التحريض .
- الدعاية لقضية أو فكرة أو شخصية .
- تكوين الرأي العام .

ولكن ذلك يتم من خلال إبداع ، يبدأ فردياً ، ويتوج جماعياً ، ويستقبل جماعياً ، ويؤثر جماعياً ، عن طريق فكر يتجسد بأشخاص بوساطة تصويرهم أو تجسيدهم ، دعوة للمشاهد أن يقتدي بالعظماء منهم ، أو دعوة إلى تجنب السفهاء ، كي تصلح الحياة الاجتماعية بإحسان لحياتهم المشتركة ، وهو مرتبط بفن كتابة وأداء مبدع قائم بذاته هو فن الإخراج وفن التمثيل .

ماقبل المسرح :

عرف الإنسان أشكالا تعبيرية قبل المسرح ، ذكرنا بعضها مثل : الأغنية ، والرقصة ، وقرض الشعر للقص أو للتعليم أو للغناء ، ومثل فنون الألعاب الحيوانية الأليفة كالقرداتي ، وألعاب الحواة والمخايلة بعد ذلك ، والإنشاد ، والرواية ، والحكي ، وفن السيرة ، تلك التي انتشرت في منطقتنا العربية ، وكثيراً ماسمعنا في مصر تعبيرات هي من بقايا آثار تلك الفنون قبل الدرامية مثل :

(ح تعمل لي أراجوز – انت ح تخايلني – ح نغني على بعض – ح تتنطط لي – ح تعمل لي حاوي – ح تعمل لي قرداتي – احنا بنلاعب قرود – ح تحكيلي حدوته – ح تعمل لي مسخرة – ح تعمل لي بلياتشو – احنا في سيرك – ح تخش لي قافية – ح تشتغل لي منادي – ح تعمل لي شقلباظ – ح نشخص على بعض ... الخ ...)

فكل تعبير من تلك التعبيرات الدارجة في مصر هو أثر من آثار فن من فنون قبل مسرحية عرفها المصريون من عصر الفاطميين ، أو بعد ذلك حيث كان فن خيال الظل الذي أتقنه (محمد بن دانيال الموصلي) الذي عاش في مصر طبيبا للعيون وكتب باباته أو مسرحياته العرائسية في ثلاثية مرتبطة بعضها ببعض ، وتؤدى في ثلاث ليال متتاليات ، على نمط المسرحية الدينية المسيحية أو مسرحية الأسرار التي عرفها المجتمع المسيحي في العصر المسيحي ، ولقد كانت هناك فنون السيرك والمخايلة في العصر الفاطمي في القرن الثامن الهجري ، الحادي عشر الميلادي ، وفي العصر المملوكي ، وكان فن قص السيرة وفن المداحين والرواة وفن الأراجوز والحواة والمحبظاتية – ربما جاءت من تحبيذ شيء أو شخص عند الملتقى ، حرفت إلى تحبيظ على عادة تفخيم الذال عند الأتراك والمماليك وبعض الألسن الأعجمية الأخرى ..

ذيوع الفن المسرحي في العالم:

لا شك أن ذيوع فن المسرح في العالم كله نتاج لخاصية في هذا الفن ، ولا شك أنها خاصية الحضور ، تلك التي تجعل أثر ما يعرض أثراً فورياً ، لا مواربة فيه ولا مكان فيه للمراء أو النفاق ، ذلك إلى جانب أنه فن التعبير الحاضر عن الجماعة أو المجتمع ، والتعبير بدأ فرديا وتلقائياً على شكل أغنية أو قصيدة أو رقصة أو نقش على الحجر ، ثم أصبح عن طريق الخبرة فناً له مبدعوه الذين يؤدونه وقت الفراغ ، أي هواية ، ثم مبدعوه الذين احترفوه ، فأصبح حرفتهم التي يكسبون بها رزقهم ، وغالباً ماكانت تلك الفنون قولية : أي تقال فتسمع فتؤثر وتقنع بعد إمتاع ، وينال عليها الأديب المؤدي مكافأة ، ولكنها أصبحت فنا أدبياً محفوظاً في متن (مكتوبة) ، ومنذ ذلك الحين أصبح لها تاريخ واصبح لها نقد ، على أن فن الأداء بالإلقاء أو بالغناء الفردي قد أصبح فنا آخر قائما بذاته ، ربما عن طريق رواة الشعر والمغنين العرب القدامى ، حيث أصبح التعبير تعبيراً بالصوت .

ولكن التعبير بالحركة الإيقاعية أو الرقص فن له تاريخ إلا في عصور متأخرة ، إذ كان الرقص فنا من الفنون الأدائية التلقائية التي يعبر بها كل شعب من الشعوب عن أفراحه وأحزانه ، على مدى تاريخه الطويل ، يضيف إليه عصر أو يختزل منه عصر آخر تال ، ولكن الخطوط العريضة للحركة التعبيرية من حيث الغرض والمحتوى ربما ظلت واحدة عبر عصور أمة من الأمم ، هذا الذي أطلق عليه العلماء في عصرنا الحديث (الفولكلور) .

غير أن المسرح من حيث الشكل يجمع بين فنون التعبير الصوتي والتعبير الحركي وفنون الحرف الأخرى كالتنكر بالملبس وبالأصباغ والمساحيق والشعر وواقعية التصوير بالمناظر المجسدة أو المجردة رسما وتشكيلاً وزخرفة موحية بالجو وبالبيئة وأصوات مؤثرة وحيل آلية أخرى ، وتقنيات عصرية (كأشعة الليزر والكمبيوتر ... الخ)

إذا فذيوع فن المسرح وبقاؤه مرتهن بوفائه باحتياج الإنسان إلى وسيلة حاضرة التأثير في تعبيرها عنه وعن مجتمعه وعن فكره وفلسفات عصره وعالمه ، وإلا فما كان يمكن أن يستمر فن المسرح في عصر الوسائل الإعلامية غير التقليدية التي يتوجها القمر الصناعي وغيره من وسائل الاتصال التي يذخر بها عالمنا المعاصر ، وعلى ذلك فلا معنى لما طرحه مؤخراً في مصر الكاتب المسرحي فريدرك دورينمات عند زيارته لها منذ بضع سنوات من (أن فن المسرح قد أصبح الأن متحفيا) لأن عنصر الحضور فيه دفء المشاعر وحياة الفكر تحقيقا لتأثر فوري متبادل بين مؤد ومتلقى ، بين مرسل ومستقبل ليكون اقتناعاً أو رفضاً عن خبرة ومثل حي .

فضل مصر البطلمية على فن المسرح :

ويحفظ لنا تاريخ دور مكتبة الإسكندرية في الحفاظ على أكبر عدد ممكن من النصوص المسرحية اليونانية القديمة من نصوص اسيخيلوس وسوفوكليس ويوربيدس وأرستوفانيس وميناندر ، تلك التي مثلت على مسارح الإسكندرية في العصر البطلمي ، والعصر الروماني ، حيث ضاعت كل النصوص اليونانية بعد انهيار الحضارة الكلاسكية متمثلة في اليونان واشتبكت معها حضارة الرومان التي جرت مجراها من حيث الشكل ، واشتطت من حيث الفتوحات العسكرية والمستعمرات شرقا وغربا ، لذلك فقد عرف العالم المسرح بوساطة نصوصه التي حفظتها مكتبة الإسكندرية .

فضل العرب على فن المسرح :

ويحفظ لنا التاريخ أيضا أن مدرسة الإسكندرية التي أنهارت بعد الحكم الروماني ، وخاصة في مرحلته الحاسمة في المستعمرات الشرقية ، وخاصة مصر بعد انتصار أكتافيوس قيصر على أنطونيو وكليوباترا وتسميته نفسه بالإمبراطور أوغسطين ، وبعد أن احترقت المكتبة مرتين أولها في عهد كليوباترا على يد جند قيصر صرفا للسكندريين عن مؤامرة قتله ، ومرة في عهد عمرو بن العاص ، فقد انتقلت المدرسة إلى (حوران) في الشام ثم أنتقلت إلى (جند يسابور) في بلاد فارس بعد الفتح الإسلامي لها في عصر العباسيين الأول ، وبفضل حركة الترجمة من اليونانية القديمة ، فقد ترجم متى بن يونس كتاب (الشعر) لأرسطو ، وهو كتاب حوى فنون الشعر أصولها وشروطها وأنواعها الغنائي منها والملحي والتعليمي والدرامي ، وترجمه ترجمة مختصرة المعلم الثاني بعد أرسطو - الفيلسوف العربي ابن سينا ، وكذلك ترجمه الفارابي فيلسوف العرب .

أما الترجمة التي نقل عنها العالم الغربي كله فقد كانت ترجمة (ابن رشد) الفيلسوف العربي الأندلسي ، والأندلس كما هو معلوم كانت حلقة الوصل بين حضارة القدماء وبين الحضارة الأروبية الحديثة ، فابن رشد صاحب الفضل على الغرب في كثير من العلوم المنطقية والأدبية التي نقلوها بعد أن أجاد العرب نقلها وفهمها ، أو تألفيها وابتكارها .

وظيفة المسرح بين التعبير والتأثير :

المسرح في أصل تسميته العربية جاء من فعل (سرح) على وزن (فعل) وسرح هو فعل الغياب عن المحيط الخارجي لمن حدث منه السرحان ، ومنه سرح فهو سارح سرحانا ، واسم المكان من سرح هو مسرح ، على ذلك فإن مسرح معناها المكان الذي يجري فيه خروج

الفنان عن أصل حاله في الواقع مع دخوله في أصل حال الشخصية ، يعايشها فكرا وصوتا وشعورا مع فهم طبائعها وعلاقاتها ودوافعها أو محاولته ذلك عن طريق عنصر الخيال وفن التخيل ، الذي يتملكه بعد خبرة .

وربما كانت تسمية المسرح المشهورة في مصر حتى الستينيات هي (المرسح) نتاجاً للكلمة العربية (مرزح) وهو المكان الذي يرزح فيه الشخص أي يبذل مجهودا .

على أن كلمة مسرح هي على الإطلاق مكان جريان الأحداث ، فأنت تقول مسرح الجريمة ومسرح الصبا للتعبير عن مكان ارتبط بذكريات الطفولة واللعب .

والأوربيون الإنجليز يطلقون على المسرحية (لعبة : Play) واللعب من اللعاب ، وهو سائل جار في الفم ، ينقل الطعام ، ويجدد رائحة الفم ، ويحافظ على الخلايا ، ويسهم في عملية الهضم ، وأظن أن العرض المسرحي هو مثابة اللعاب في حياة الإنسانية جمعاء .

وإذا كان المسرح لعبة إنسانية لعبة لفكره ولمشاعره ولهواجسه ولدوافعه فلا شك أن حجم الإمتاع فيها يكون اكبر ، أو هو يكون الغرض الأساسي ، ولكن اللعب الفكري ينمي القدرات العقلية ، واللعب الشعوري يقوي المشاعر والروابط الوجدانية ، واللعب الحركي ينمي الجسم ويجدد مرونته وحيويته ، ويتوج كل ذلك باللعب الخيالي ، إذ هو جماع القدرات الحركية والانفعالية والشعورية والإدراكية ، وهو راعيها ومطورها نحو القدرات التخيلية ، وفي التخيل يكمن إمتاع المخَايل (الفاعل) والمخُايل (المفعول به) ، ومن ثم يكون التأثير سريعاً ، فالمسرح لعب من حيث الشكل لكنه ليس كذلك من حيث المضمون ، حتى لعب الصغار يطهر نفسوهم ، وينقيها ، وينمي قدراتهم الحركية الجسمية والإدراكية والحسية أو الشعورية ويؤاخي بينهم ، فكيف إذا اقترن اللعب بالفكر وبالحوار عند الكبار لا يفعل الشيء نفسه ؟

إذا فالتعبير سابق على التأثير في المسرح والتعبير غرضه التأثير لا شك ، أما في الوسائل الإعلامية فإن التأثير يراد له أن يحقق عن طريق نقل الفكرة أو الصورة ، أو المعلومة نقلا يستهدف المضمون أولا وأخيراً ، وماالشكل إلا إطار خارجي لا تنتظمه دماء المضمون ولا تجري في مجراه ولا تلتحم أو تمتزج بخلاياه ، من هنا فلا حياة ولا دفء ، لأن التصوير فيه مجرد نموذج أو شاهد هدفه توكيد المعلومة أو تدعيمها بحيث تؤثر تأثيراً إدراكياً مباشراً في المتلقي ، هي رسالة تعتمد في تصديقها على الشاهد أو المثل أو الاقتباس ، أي أنها عنصر مساعد على تصديق المعلومة أو الخبر وفي محاولة توظفيها لصنع رأي عام ، إذا ما أرتبطت الرسالة بعدة أجهزة إعلامية وانتظمت في خطة محكمة متكررة الإرسال المتنوع اللحوح بالصورة والكلمة والمقال والحديث والحوار والتحقيق الصحفي في الجرائد وفي الإذاعات المسموعة والمرئية وفي التصريحات ، لكنها أبدا تكون بعيدة عن الوجدان ، بعيدة

عن الحضور لأنها مباشرة ومعلومة الهدف ، تماما مثل مباراة كرة القدم معلومة النتائج ، فريق يلاعب الآخر وأحدهما سوف يكسب المباراة ، وليس الفن كذلك ، وليس المسرح هكذا .

مرحلة النشوء :

المسرح فن من الفنون الوافدة إلى وطننا العربي ، عرفناه بعد الحملة الفرنسية على مصر، عن طريق الفرق الفرنسية التي جاءت لترفه عن جنود نابليون في وقت خلافة كليبر له - على نحو ماذكره عبدالرحمن الجبرتي - وكان الجمهور مقصوراً على الفرنسيين من جنود ومدنيين ممن صاحبوا الحملة في ١٧٨٧م.

لكن يعزى الفضل في أول عرض مترجم عن المسرح الفرنسي والأوربي بشكل عام للبناني مارون النقاش الذي قدم في حديقة منزل الأسرة مسرحية (البخيل) للكاتب الكوميدي الفرنسي (موليير) ثم تبعها ببعض العروض المقتبسة والمعدة عن قصص عربية

مرحلة الارتقاء :

من المعلوم أن الشيء ينشأ بالإستزراع أو الاستنبات أو بالنقل ثم ينمو حالة ما يجد رعاية واهتماما خاصا ، والمسرح بوصفه لونا من ألوان النشاط الشعوري ، والحسي والحركي (الجسمي) والفكري أو الذهني الذي انبنى على ملكة الخيال وعلى غريزة المحاكاة في حالتها الفنية وليس في حالتها الطبيعية (المحاكاة الفنية) ، وانبني على انتخاب عدد من القيم يصورها من خلال أحداث بشرية ذات صراع نام في حيز مكاني وزماني بوسيلة الحوار الذي يقوم أول مايقوم على قدرة متميزة في التعبير المتميز من فرد إلى أخر في مشهد درامي ، أي قائم على الأفعال وردود الأفعال المتنامية بعلاقاتها المتشابكة ودوافعها ، وفي تكثيف شديد يفي بحاجة الشخصية المسرحية لتعبر عن نفسها شريطة خلوص الكاتب إلى ما هو جوهري لديها (لب ماتريد قوله) مع الأخذ في الاعتبار أن يكون ذلك كله محبوكا من خلال نسيج العمل الدرامي ككل .

وعلى ذلك فإن رواد المسرح في العالم العربي من أمثال (النقاش وصنوع والحكيم وتيمور وغيرهم) قد عانوا معاناة شديدة في تلك الصيغة المسرحية .

الصيغة المسرحية العربية بين مرحلتي النشوء والترقي :

وحينما نتكلم عن تملك الصيغة المسرحية فإننا إذن نتكلم عن مراحل متعددة ومتباينة ، ذلك لأن تملك الشيء يعني عدمية حيازته من قبل ، وتملقك شيء من الأشياء يستلزم جهداً

وتحصيلا ومعاناة ، خاصة إذا كان هذا الشيء هو الفن في بلد ترفض الفنون وتعتبرها غير مشروعة أو غير شريفة .

ونحن لا نذهب بعيداً لنقول ذلك ، فبنظرة سريعة إلى أول نص مترجم من كتاب (الشعر) لأرسطو ، وهو أول كتاب في أنواع الشعر ومنها الشعر الدرامي قد ظهر إلى الوجود فيما يقارب المائتي سنة بعد ميلاد المسيح - حيث ترجمه إلى اللغة العربية ، وربما إلى لغات العالم (متى بن يونس) أحد كبار المترجمين في العصر العباسي الأول على عهد المأمون ، وقد كان متى بن يونس - سرياني الجنس - فسوف يجد الناظر إلى تلك الترجمة أنه قد ترجم لفظة ممثل فجعلها مجاهد ، وترجم التمثيل فجعله النفاق ؟؟.

فأية مجاهدة تنتظر من منافق ؟؟ ناهيك عن ترجمته للكوميديا على أنها المدح وترجمته للتراجيديا على أنها الذم ، والمدح والذم فنان شعريان ، لدى العرب إنتاج وافر منهما ، ولا حاجة لهم بنماذج من أمم أخرى غير عربية ، خاصة وأنها جهاد منافقين .

على أننا نخلص مما تقدم إلى أن المسرح كان فنا وافدا ، والوافد يحتاج إلى تعريق حتى ينظر في أهمية نقله أو ترجمته من عدمها ، حتى ما يترجم منه فإنه يخضع لمزاج الناقل أو المترجم ولا يخضع بالضرورة لمزاج المجتمع كله أو في غالبيته .

المسرح مترجما في العالم العربي :

يرى بعض المفكرين الفرنسيين أن ترجمة الأدب خيانة ، ومع ذلك فإن الترجمة كثيرا ماتكون هي الطريقة الوحيدة التي يمكن بها نشر فن من الفنون أو علم من العلوم ، ولم تكن هناك طريقة غير الترجمة ينقل بها المسرح على أساس انه فن وافد بالنقل من أصوله الأوربية اليونانية في أصل نشأتها ، والنقل تصحبه مشاق أولها وجود الألفاظ المتقاربة في اللغة المنقول منها وفي اللغة المنقول إليها ، إلى جانب وجود تقارب في القيم وفي التعبيرات الشائعة والفكر والحالات المزاجية العامة عند النقل عن طريق الإعداد أو عن طريق الاقتباس ، هذا بالإضافة إلى أهمية تقارب إيقاع لغة الترجمة من لغة الأصل مع الحفاظ على خصوصية التعبير الذاتي وفق كل شخصية درامية على حالة رسمها الدرامي كما وضعها المؤلف ، وهذا يستوجب أن يكون المترجم في حالة معايشة للشخصيات المسرحية التي يجسدها في لغة غير لغتها التي كتبت بها أو التي اكتسبتها من خبرة مؤلفها بحالاتها المزاجية الذاتية ووضعها الاجتماعي الطبيعي ، وحالتها الجسمية ، وهما حالتان تشكلان معا حالتها المزاجية التي تظهر في حوارها المجسد لأفعالها ومشاعرها وفكرها وقيمها متشابكة مع غيرها فكرا وقيمة ومشاعر وأفعالا . ولايمكننا القول بان رواد الترجمة للمسرح الغربي قد تملكوا الأداة الكافية أو نفذوا إلى جوهر العملية المسرحية في مجالات إبداعها التأليفي ، بحيث يعطوننا ترجمات تفي

بحق النص الإبداعي والنفسي ، ربما لأن بعضهم كان متخصصا من حيث دراسته لفرع من فروع الدراسات غير المسرحية ، بل ربما غير الأدبية أو النقدية أو حتى اللغوية .

هذا إلى جانب القدرة على معايشة كل شخصية مسرحية على حده بحيث يجد لها الصورة اللغوية والحركية الملائمة لصورتها في النص ، وتلك مشكلة المشاكل ، إذ يقحم كثير من المترجمين أساليبهم الخاصة وتعبيراتهم اللغوية الخاصة أو التي شهرت في مواطنهم على الشخصيات ، ويبالغ البعض في اصطناع الأسلوب البياني وألوان البديع ، بما يضر بالشخصية ويصيبها بالترهل اللفظي والانتفاخ اللغوي ، فتظهر غير حقيقتها وعلى غير مايحيط بها من عناصر بيئية ومشاركة اجتماعية فيها موضوعية تفضي إلى الإقناع عبر الإمتاع .

ويذكر لنا تاريخ المسرح العربي بعضا من رواد الترجمة لنصوص مسرحية أوربية من لغاتها العربية ، منهم أديب أسحق وإبراهيم رمزي وخليل مطران .

غير أن حركة الترجمة التي شهدتها فترة الستينيات في مصر وفترة السبعينيات ، والثمانينات في كل من العراق والكويت ، تلك التي صاحبتها نهضة الطباعة والنشر لكل ماهو مسرحي مما وقعت عليه يد متخصص دارس للمسرح أو للأدب وفنونه ، فقد وفقت أيا توفيق في ترجمة النص المسرحي الأجنبي إلى اللغة العربية ، ويذكر لنا تاريخ ترجمة المسرح إلى لغتنا العربية أسماء منها عبدالرحمن بدوي ، لويس عوض ومحمد عوض محمد وطه حسين وحسين مؤنس وفايز إسكندر وفتحي العشري وجلال العشري وأنيس منصور وصلاح عبدالصبور وعبدالغفار مكاوي ووحيد النقاش ونعيم عطية وإسماعيل محمد إسماعيل وكمال ممدوح حمدي وغيرهم .

ويكفي للدلالة على الجهد الكبير الذي بذله مترجمو النصوص أو مترجمو الدراسات المسرحية أن نعطي مثلا لنموذجين من نماذج الترجمة لنص واحد ترجمه مترجمان عربيان وهو (مكبث) لشكسبير الشاعر الإنجليزي المبدع ، حيث ترجمت ثلاث ترجمات مختلفة ، وكذا نص (يرما) للشاعر المسرحي الأسباني (لوركا) الذي ترجم ترجمتين عربيتين :

– نموذج الترجمة الأولى –

(أرض معشوشبة بقرب فوريس . أبراق وأرعاد) (تدخل ثلاث ساحرات)

الأولى : من أين مجيئك ياأختي

الثانية : كنت أقتل خنازير

الثالثة : وأنت ياأختي

الأولى : كانت امرأة ملاح تحمل في حضنها كستناء ، وتقضم تقضم ، تقضم ، فسألتها شيئا منه فطردتني قائلة " أغربي ياساحرة " إن زوجها قد سافر إلى " حلب " ليكون ربانا

بدجلة، سأركب الغربال مقلعة إليه ، وسأعمل سحري كما يعمل الفار نابه ، قرضا ، قرضا ، قرضا .

الثانية : وهبتك ريحا عاتية

الأولى : لك الشكر

الثالثة : وأنا أمنحك ريحا ثانية

الأولى : أما سائر الرياح فهن لي ، كما أن لي مراسي السفن ، وسائر الأماكن المرسومة في خرائط البحار ، سأدعه جافا كالتبن ، لا يعلق النوم ليلا ولا نهارا بأهداب جفنيه ، حياته حياة الطريد المحروم يظل يضعف وينحف ، ويذوب تسعة أسابيع مكررة ، تسع مرات يأبى القدر أن تغرق سفينته ، ولكنها تستمر عرضة للأمواج بلا انقطاع ، انظري مابيدي ؟

الثانية : أرينا أرينا .

الأولى : إبهام ملاح قد غرق في يوم وصوله إلى وطنه (تسمع طبول)

الثالثة : الطبول الطبول ، مكبث يقترب .

النموذج الثاني لترجمة الفقرة نفسها

<u>من المنظر الأول الفصل الأول لمكبث</u>

(مكان من الصحراء . رعد وبرق . تدخل ثلاث ساحرات)

الساحرة الأولى : متى نلتقي بعد نحن الثلاث أفي الرعد والبرق ، أم في المطر ؟

الثانية : هنالك تحت صليل الصوا رم ، والجيش يهزم أو ينتصر

الساحرة الثالثة : سيحدث ذاك قبيل الغروب

الساحرة الأولى : وأين المكان ؟

الساحرة الثانية : نصف الشجر

الساحرة الثالثة : هناك لنلقى على المرج مكبث

الساحرة الأولى : أحضر ، شمطاء ، فيمن حضر

الساحرة الثانية : ألا قد نادت الضفدع

الساحرة الثالثة : إذا هيا بنا نسرع . لا شك أن ترجمة خليل مطران أكثر سلاسة إذ جاءت نثرا ، وبعيدة عن تكلف اللغة الشعرية العمودية ، غير الملائمة للأداء

المسرحي لكثرة الرنين الموسيقي المصاحب لبحورها وأوزانها الشعرية ، وهي ترجمة أمينة ، على عكس ترجمة عامر محمد بحيري التي حذفت المشهد الذي يصور الجو النفسي للمسرحية ، ويقدم تقديما دراميا مناسبا لما سوف يلي من أحداث .

غير أن الترجمة الثالثة للنص نفسه على يد جبرا إبراهيم جبرا ، قد جاءت في لغة نثرية مغايرة للتي أستخدمها مطران ، وهي من جهود جبرا ابراهيم جبرا ، ولاشك أنها أكثر انطلاقا وسلاسة من الترجمة الأولى .

والنماذج كثيرة في مجال ترجمة النص المسرحي بأكثر من مترجم من منابع ثقافية مختلفة عن سابقتها ، ومنها ترجمة وحيد النقاش لمسرحية (يرما) للشاعر الأسباني لوركا التي ترجمها في مصر وحيد النقاش ، وترجمها في تونس توفيق عاشور .

نموذج من ترجمتين مختلفتين

لنص مسرحية (يرما) للوركا

النموذج الأول للترجمة	**النموذج الثاني للترجمة**
نينانانا . نينانانا	للصبي النائم
نيانانا . نينانانا	للصغير الراضع
نبني عشا في الحقول	فيه نستخفي معا
ثم نجري فيه نختبي	ثم نجري فيه نختبي
سوف نبني مذود	
يرما : خوان أتسمعني ياخوان	يرما :خوان ، أأنت هنا ياخوان ؟
خوان : إنني قادم	خوان : إنني آت
يرما : لقد حان الوقت	يرما : لقد حان الوقت
خوان : هل مرت القطعان ؟	خوان: هل مرت الثيران ؟
يرما : مرت منذ حين	يرما : مرت
خوان : إلى اللقاء (يمضي للخروج)	خوان: إلى اللقاء (يتأهب للخروج)
يرما : ألا تأخذ كوبا من اللبن ؟	يرما : ألا تتناول كأسا من الحليب
خوان : ولماذا ؟	خوان : ولماذا ؟
يرما : إنك تعمل كثيرا وليست لديك	يرما : إنك تعمل كثيرا ، وليست
القوة الكافية لتحمّل العمل الكثير	لك قوة المقاومة
خوان : إن الرجال يجب أن يزدادوا نحولاً	خوان : إن الرجال الذين تبقى

لكي يزدادوا قوة	أجسامهم نحيفة يصيرون صلبة
كالفولاذ	
يرما : ليس أنت ، لقد كنت على غير ذلك	يرما : لست منهم ، لقد كنت عند
تماماً عندما تزوجنا ، أما الأن فوجهك	زواجنا ، أما الأن فوجهك مبيض كأن
أبيض كما لوكانت الشمس لا تلمسه قط	الشمس لا تلمسه أبدا . كنت
أود أن لقد كنت أحب ان أراك تمضي للسباحة	أراك تذهب للسباحة في النهر
، وتتسلق	
في النهر ، وأن أشاهدك تصعد إلى السطح	السطح عندما يتسرب ماء المطر
إلى	
عندما يتسرب ماء المطر إلى الدار، وها	إلى الدار ، مضت أربعة
وعشرون	
قد انقضى أربعة وعشرون شهرا ، على	شهرا على زواجنا وأنت في كل
يوم	
على زواجنا ، وأنت في كل يوم يزداد	أكثر حزنا وأشد نحولا كما لو كنت
حزنك ، ويزداد نحولك كما لو كنت تنمو	تنمو إلى الوراء .
إلى الورء .	
خوان : هل أنتهيت ؟	خوان : أنتهيت ؟

ولو تأمل دارس مسرحي النصين المترجمين عن نص (يرما) الأصلي لوجد اختلافا في أجرومية لغة كل مترجم عن الأخرى ، الأمر الذي لو وقع بين يدي ممثل واحد يدرس الدور في كلا النصين المترجمين عن الأصل لاختلف الأداء التمثيلي تبعا لاختلاف مقاطع العبارة ومزاجية اللغة هنا وهناك ، ليس هذا فقط ولكن تناول ناقد موضوعي لكل من الترجمتين سوف يختلف أيضا ، فبنظرة فاحصة للإرشاد في بداية المسرحية تعطي ترجمة توفيق عاشور (التونسي) دلالات لا تعطيعها ترجمة وحيد النقاش (المصري) للإرشاد نفسه .

الإرشاد الافتتاحي في ترجمة النقاش	الارشاد الإفتتاحي في ترجمة عاشور
" عند ارتفاع الستار تبدو يرما نائمة ، وعند قدميها توجد سلة عملها "	" عند ارتفاع الستار تبدو (يرما) نائمة وعند قدميها سلة خياطة "

فإنك لا تستشف رمزا في نص الإرشاد في ترجمة وحيد النقاش ، على حين أن الرمز ، موجود في نص الإرشاد من ترجمة توفيق عاشور : الرمز في وجود سلة الخياطة حيث رتق كل تهتك في نسيج الأسرة ، وموضعها عند قدمي الزوجة له مغزى ، حيث الرتق في مأأصاب هذه الأسرة يبدأ من

المعاشرة الزوجية ، وربما كان في ارتباط ذلك من لفظة الحلم حيث تحلم الزوجة براع يمسك بيد طفل في ثوب أبيض ، ودلالة الراعي حيث إنه المسؤول عن القطيع ، وهو هنا رمز للرجل راعي أسرته ، والجزء الأول من الرمز (سلة الخياطة) مرتبط ببقية عناصر الصورة ، ولكن ترجمة النقاش " توجد سلة عملها " أخفت احد عناصر الصورة الرمزية.

وفي مسألة الحوار فإن سؤال (يرما) في بداية المسرحية عند النقاش يختلف في دلالته عند (عاشور)

ت. النقاش " يراما : خوان ، أتسمعني ياخوان ؟ هذا معناه أن خوان موجود

ت. عاشور " يرما : خوان ، أأنت هنا ياخوان ؟ " هذا سؤال استنكاري . فيه دلالة عدم وجوده أدبيا أو معنويا مع وجوده ماديا ، لذلك يعطي دلالة فلسفية تبطن رفض الزوجة لسلوك الزوج وهو مـاأنبني عليه حواره بعد ذلك ، فهو غير موجود الوجود الذي كان عليه في بداية زواجهما مما ترتب عليه – في نظرها – حرمانها من طفل ، يولد لهما – مع أن العيب كان منها من حيث خلقها نفسه – ولكنها تريد أن توعز له بأن العيب عيب أخلاقي منه هو .

على ماتقدم فقد كانت لترجمة النص المسرحي مخاطرها الكبرى ، حيث لا يراعي المترجم طبيعة الأداء التعبيري الصوتي الذي نيط بفنان اللفظة في إطارها من خلال الجملة ودلالات العبارة أو الصورة الأدبية والحياتية للشخصية الدرامية التي يجب أن تكون لها لغتها الذاتية على نحو ما أوضحنا ، ولنا في ترجمات الأساتذة الكبار الذين يجيدون الأدب أسس أكاديمية ولا يلتقون إلى أن الحوار المسرحي يجب أن ينساب بين يدى الممثل الذي يجسده لينساب بدوره بين أحاسيس المتلقي فيمتعه ويقنعه .

وعلى ذلك أيضا فقد تطورت لغة الترجمة في النص المسرحي بمضي الوقت ، وبمعايشة المترجمين لخشبة المسرح من فوق منصته وخلف (كواليسه) وليس من وراء المكاتب في مدرجات أكاديمياتهم .

٢) المسرح مقتبساً ومعداً في العالم العربي :

عرف المسرح العربي عبر حركته لونا ثانياً وثالثاً من ألوان الترجمة أو النقل بوسيلة الاقتباس : حيث يتناول أحد كتاب المسرح أو المسرحيين فكرة نص ، أو يتناول حدثاً رئيسياً أو فرعياً من نص مشهور ، أو يتناول شخصية ويعالجها في قالب مسرحي ، وقد يعالج أحد فناني المسرح نصا أخر معالجة درامية بوسيلة الإعداد : حيث يعيد صياغة نص من النصوص المعروفة بشكل يتماشى مع البيئة أو العصر أو الفكر السائد أو الروح المسيطرة اقتصادياً أو اجتماعياً أو جريا وراء الإنتاج الذيس يتهدف الربح السريع ، ولقد نهض المسرح في العالم العربي واشتد عوده في فترة نشوئه على فنية ترجمته ونقله بوسيلة من الوسائل الحرفية والفنية المشار إليها .

إشكاليات الحركة المسرحية في المملكة :

شارك في الندوة :

محمد العثيم ، أحمد الهذيل ، ناصر الخطيب ، سليمان الحماد ،و سعد الغامدي

محمد العثيم :

المسرح السعودي هذا الهم المؤرق الذي يكثر الحديث عنه ونراه أو لا نـراه . المسرح السعودي بين إشكالية العرض المحلي والعرض الخارجي، والمسرح السعودي الماضي والمستقبل وبينهما الحاضر – هذه القضية جمعنا لها بعض الأخوة المختصين والذين مارسوا المسرح عن قرب ممارسة عملية ، لنتحدث من خلالها عن المسرح السعودي، لعلنا نصل إلى نقاط محددة تكون منارة أو نبراس عمل لمستقبل أفضل .

القضية الأولى المطروحة هي المسرح السعودي ماضٍ وحاضر ومستقبل ، ماذا قدم ؟ وماذا يقدم ؟ وما هو نوع جمهور هذا المسرح ؟ ومتى يستطيع المسرح السعودي أن يقف على قدميه ، ويحقق ما حققته القصة والشعر في مجال التواجد العربي في الثقافة السعودية؟ وقد كانت البداية مع الأستاذ أحمد الهذيل بصفته رائداً من رواد هذا المسرح ،والذي خاض تجربة من خلال تواجده كمسئول في جمعية الثقافة والفنون السعودية ، وكمشارك في أكثر من عمل مسرحي سعودي .

أحمد الهذيل :

المسرح السعودي قضية لاتزال صعبة، لم تجد حلاً ، ولم أتفاءل بحلها إذا أردنا أن نتحدث عن المسرح السعودي ونتفاءل ويكون لنا طموحات وآمال لا تتكسر على ما يواجه هذا المسرح من صعوبات فيجب أن تكون معملية التحدي موجودة.

من الصعب تحديد بدايات المسرح الفعلية ، لأنه لا يوجد دليل ملموس . نستطيع أن نقول من خلال المعايشة إن المسرح بدأ من المدرسة كبداية تاريخية وكان للمدرسة الدور الريادي في النشاط المسرحي وهي فعلاً تبنت المسرح . فعندما نستعرض الماضي تشعر بأنه كان هناك مسرح على المستوى المدرسي ، لأن الذين ساهموا في خدمة هذا المسرح كانوا من

العناصر العربية الوافدة التي ربما خاضت المسرح عن نضج ومعرفة اكتسبتها من دولها، فحاولت هذه العناصر أن تقدم هذه التجربة من خلال المدارس السعودية .

استمر المسرح وتطور وبدأت المراكز التي أنشأتها وزارة المعارف كالنشاط الكشفي تقدم أعمالاً مسرحية، لكن المشكلة أنه لم يكن هناك تأريخ لهذا المسرح .

فإذا كنا نعتبر هذه الخطوات بداية للمسرح السعودي ، فإننا نأمل أن يأخذ المسرح السعودي نموه بشكل مطرد وبشكل أفضل ، وكنا نتوقع أن يصل إلى مرحلة من النضج ، ولكن تظل عمليةِ التعامل مع المسرح من خلال الأداء المدرسي والجماهيري تختلف اختلافاً كبيراً ، فقد كان هناك حماس موجود خلال الستينات الميلادية ، وهناك عناصر كانت متحمسة جداً ، وربما ساعدت وسائل الاعلام على نمو وحب العمل المسرحي ، وأعطت نوعا من الحماس للكثير من الشباب ، وربما ساهمت مساهمة كبيرة جدا في بناء العنصر الفني وقدرته على المعايشة للدراما من خلال الميكرفون وعدسة الكاميرا في التليفزيون وهذه بالتالي نمت أو ربما نقول انها ساعدت على نموهذه المواهب وأعطتها لمسة من الحرية ومن الشحن والشجاعة لكي تواجه الجمهور المواجهة الفعلية ، وأنا أتكلم عن نفسي كعنصر عايش المسرح معايشة فعلية ، وإن عملية المواجهة لها دور في اعطاء الشباب دفعة على المواجهة الفعلية .

حاول الأخوة العرب الذين قدموا الى المملكة أن يثروا هذا المجتمع بما يملكون من إمكانيات ، ووجدوا الحماس والرغبة في العمل مع العناصر الموجودة ، ولكن الظروف حالت دون ظهور بعض تلك الأعمال . وكانت هناك مشاركات من عناصر سعودية وعناصر عربية قدمت أعمالاً مسرحية ناضجة, وكان بالإمكان الاستفادة من الخبرات العربية المتخصصة في مجال المسرح وفي تنوير المسرحيين السعوديين والقائمين على المسرح السعودي – من اجل توضيح المسرح لكي نبدأ بداية صحيحة ، وتعتبر مسرحية " طبيب بالمشعاب" أول عمل مسرحي ، ولا تعتبر هذه المسرحية بداية تاريخ المسرح السعودي ، لأن هناك أعمالاً مسرحية قدمت داخل المملكة ، ولكنها بعيدة عن الضوء الاعلامي ، ففي المناطق البعيدة عن الضوء الاعلامي قدمت أعمال مسرحية قد تسبق" طبيب بالمشعاب " بعشر سنوات ،ولكن بعدها عن الضوء الاعلامي لم يكتب لها نصيب في الظهور .

فطبيب بالمشعاب قد لاقت ضوءا إعلامياً كفل لها النجاح مثل النقل التلفزيوني ، وكذلك التغطية الصحفية ، فاعتبرت هذه المسرحية كبداية للمسرح السعودي . بشكل عام كان هناك حماس وروح تعاونية وحب للمسرح ومحاولة تقديم مسرح ناضج ومسرح يصل الى المتلقين

بالروح المسرحية الحقيقية . ويبدو أن المسرح عايش فترة زمنية لابأس بها بعد مسرحية طبيب بالمشعاب الى عام ١٤٠٣هـ ، وطرحت قضايا اجتماعية مهمة ، وربما يكون لتلك الفترة تأثير على نمو المسرح الذي يمكن تسميته بمسرح الطفرة ، لأن جميع الأعمال التي قدمت في تلك الفترة كانت تتحدث عن الطفرة الاقتصادية التي عاشتها المملكة ، فكانت الاعمال تتحدث عن المال والتجارة . وبعد انحسار الطفرة لم أر أعمالاً مسرحية بشكل مستمر وبنفس الحماس الذي كان موجودا آنذاك ، كما يغلب على اعمال ما بعد الطفرة الاجتهاد ، ولا أعرف لماذا ؟ فتر الاهتمام بالمسرح من خلال العناصر التي تولت زمام الأمور وادارة المسرح .

هل ما قدم خلال تلك الفترة يمثل طموحاتنا ؟ ويمثل امانينا ورغباتنا ؟ وهل جميع ما قدم من أعمال هي أعمال ناضجة ؟

الاعمال التي قدمت ليست ناجحة جميعها حتى ترصد كأعمال مسرحية . وقد بدأ منذ زمن خمود المسرح حتى لا أكاد أسمع عنه إلا في المشاركات الخارجية التي تتم عملية طبخها بسرعة وإن العمل المسرحي يتطلب جهداً ووقتاً ونضجاً وتحضيراً وليس تجهيز العمل للمشاركة في فترة بسيطة . لم أر في الفترة الأخيرة أعمالاً مسرحية ناضجة ، وإنما أجد أعمالاً أعدت للمشاركة واثبات الوجود وأسميها عروض العرض الواحد والحكم على المسرح لايتم من خلال هذه الأعمال وإن المسرح لم يصل إلى الشيء المأمول ، لأن ما أتمناه أكثر بكثير من الموجود، لذا لا يوجد لدينا قاعات بالمفهوم المسرحي إذا اردنا أن نتكلم عن العمل المسرحي ومتطلباته الحرفية وكذلك نحن بحاجة إلى وجود تقنية لأن الممثل والكاتب والمخرج موجودون ، فالكاتب عندما يكتب نصاً مسرحياً فإنه يحتاج الى مسرح بامكانيات المسرح المتكامل ، والقاعات الموجودة مجرد قاعات محاضرات ، فعندما يهبط العمل المسرحي لايعني هذا أن الذنب ذنب المؤلف ولا ذنب المخرج ولا ذنب الممثل ، لأن هناك عوامل مساعدة لم تتحقق لإنجاح هذا العمل . كل ما أقوله مجرد رؤية ، وقد أكون مخطئاً ، ولكن هذا ما أحس به وأعتقده .

أعتقد أننا نستطيع أن نقدم مسرحاً يواكب المسارح العربية الأخرى ؛ لأن العناصر الأساسية المحركة للعمل المسرحي (المخرج والممثل والكاتب المسرحي) موجودة ، وربما تكون هناك قدرات مدفونة لم يتم اكتشافها ، لأسباب منها انها لم تقتنع بالمسرح الموجود ، أو لم تتح لها الفرصة ، وأنا لا أستطيع أن أمارس أي عمل مسرحي في ظل هذه الأجواء التي لا أقتنع بها ، وإن ما يقدم في مجال المسرح لا يسمى مسرحاً لأنه لم تتحقق له جميع الامكانيات التي أؤمن بها شخصياً .

أنا أعتقد أن المسرح السعودي قدم في بداياته ابتداء من "طبيب بالمشعاب "١٣٩٤هـ وما تلاها حتى عام ١٤٠٣هـ الذي قدمت فيه مسرحية "تحت الكراسي" وبعد ذلك لم أر مسرحيات جماهيرية . هناك مسرحيات محمد العثيم التي لم أرها كمشاهد ،وأتمنى أشاهد مثل تلك الاعمال التي كانت تقدم أكثر من عرض .

محمد العثيم :

قدم أحمد الهذيل بانوراما عن المسرح السعودي ، قد نتفق في بعض القضايا وقد نختلف في بعضها الآخر . وننتقل الى ناصر الخطيب وهو أحد المهتمين بالمسرح السعودي وله كتاب في ذلك .

ناصر الخطيب :

كانت بداية المسرح عندنا بداية تقليدية كما هو حالها في المنطقة العربية عموماً وكانت المدارس بداية التنوير في هذا المسرح ، وكان لعبدالعزيز الهزاع دور كبير في التمثيل، حيث تقمص عدة شخصيات فكان مسرحاً بذاته . وكانت بداية المسرح المكتوب بداية شعرية على يد حسين سراج وكتب عصام خوقير مسرحية (السعد وعد) . وكان أول عرض وجدت نصه عام ١٩٧٣م في المنطقة الشرقية وهو بعنوان (ظل الآخر). وساهم التلفزيون في إنتاج أكبر عرض مسرحي وهو (طبيب بالمشعاب) نفذه ابراهيم الحمدان . ثم تأسست جمعية الثقافة والفنون لدفع عملية المسرح وقدمت عدة مسرحيات تعليمية واجتماعية ونقدية وتاريخية .

ولو استعرضنا تطور المسرح منذ طبيب بالمشعاب حتى الآن أي تاريخ ربع قرن لوجدنا أن ما حدث من تطور في المسرح يقوم على جهود الأشخاص ، وبذلك لم يتم وضع قاعدة للمسرح ، ولا تطوير له أو تأسيس بنية لهذا المسرح، وبالتالي فإن مطالبتنا للمسرح كي يكون في مستوى ما يقدم في الوطن العربي نكون ظالمين له . لأن خصوصية المسرح السعودي الآن هي أنه مازال كما بدأ ؛ يقوم على جهود فردية ، وذلك لعدم وجود هيئة تهتم به وتضع له الخطة الكاملة والأطر التي تساعد المسرحيين على أن يقدموا أعمالهم .

وما يحدث الآن هو تلبية ما تطلبه مناسبة ما أو دوافع المشاركة في مهرجان محدد، وآخر الاجتهادات هو أن أنشأت جامعة الملك سعود قسما للاهتمام بالمسرح .

واقع المسرح في المملكة يتطلب العناية به من البداية ، فهو بحاجة إلى تأسيس كامل تأريخاً وتدريباً واحتياجات ، لأن كافة احتياجات المسرح غير موجود ، فمن يهتم بها ؟

إذا كان المسرح بدأ بجهود فردية وإخلاص فئة كما حدث في (طبيب بالمشعاب) و (تحت الكراسي) و (الأستاذ مكرم) فإن مثل هذه الجهود الفردية لم تعد مقبولة في ظل إمكانيات المسرح التي لم تعد مفقودة الآن .

والسؤال الذي يطرح نفسه هو كيف قضيت السنوات الماضية؟ هل قضيت في تجهيز مسرح أم في تأسيس بنية مسرحية أم ظلت تدور كما هي في محور واحد ؟

الواقع يقول انه لم يتم تقديم خدمة فاعلة للمسرح ، رغم وجود جميع تجارب المنطقة العربية امامنا والتي تحول مسرحها من مسرح ارتجالي الى مسرح منظم تتبناه الهيئات المختلفة كما حدث في مصر والكويت على سبيل المثال.. هناك قواعد معينة لابد من اتباعها لكي يقوم البناء بشكل سليم ، لأن الاجتهادات الذاتية أو الشخصية لم تعد قادرة على انجاز مسرح خاص بدولة يخدم جميع فئات الشعب ويعبر عنها .

أنا لا أقول عن مسرحنا إنه ميت . وإنما أقول إنه نابض بالحياة نتيجة لجهود أناس محبين لهذا المسرح . ولكن لا وجود لقاعدة مسرحية تطال أسسه ومناهجه ، وليس هناك جهة ترعاه بالشكل الذي يجب . وبالتالي سيظل مسرحا لا تختلف بداياته عن نهاياته .

أضف إلى ذلك أن المسرح السعودي له خصوصية ينفرد فيها عن المسارح العربية أو العالمية ، وهي غياب العنصر النسائي من العرض السعودي ، وهذا يتطلب جهودا ودراسات إضافية لإخراج تقنيات تعوض هذا النقص حتى لايبقى المسرح السعودي يدور حول نفسه .

المسرح السعودي الآن يكاد يكون مسرح مناسبات أو مسرح مواهب ، يؤلف ويعرض حسب ماهو مطلوب ولكنه ليس مسرحاً ممنهجاً أو مبرمجاً أو موظفاً بشكل جيد .

محمد العثيم :

عرض ناصر الخطيب لبعض امكانيات المسرح السعودي ، وننتقل إلى سليمان الحماد صاحب التجربة الفردية والمؤسساتية في نفس الوقت في مجال المسرح آمل التركيز على تجربتك الشخصية .

سليمان الحماد :

من المهم أن نحدد الجهة التي يجب أن تتحمل المسئولية وتقوم على المسرح مستقبلا القضية محصورة ما بين الجامعة وجمعية الثقافة والفنون والنادي الأدبي. وعدا المحاولات الأولى التي هي فردية في الغالب ومدرسية ، فنحن لانشكو من مسألة الابداع في المسرح، يوجد الكتاب وهناك ممثلون لهم حضور مسرحي جيد ، وبإمكاننا أن نعرض أي نص من

النصوص الجيدة فيلاقي النجاح في الخارج وفي الداخل لأن هذا سينتج عن وجود ممثلين جيدين في الماضي كانت تجربتي التي قدمتها فردية وبجهودي الشخصية ومن الممكن أن يكون النادي الأدبي مستقبلاً من القنوات الداخلة في اطار النهوض بالمسرح ، ويجب أن نضع خطوطاً وأساسيات لمستقبل المسرح . بدأت تجربتي في الكتابة للمسرح منذ ربع قرن ، وأنتجت أول أعمالي (النص والانتاج) منذ أكثر من أربعة عشر عاماً ، تلا ذلك (الاستاذ مكرر) ، ثم (الأدوار الثانوية).

ناقشت في مسرحياتي قضايا العلاقة بين الأدب والمسرح ، وقدمت المسرحية الشاملة الثقافية ، ومعاناة المجتمع العربي والاسلامي من معاناة الحروب والمجاعات.

يأتي المسرح عندنا في الدرجة الرابعة بعد الشعر والقصة والرواية في حين نجد المسرح في الكويت يأتي في المرتبة الأولى . وفي المرتبة الرابعة في العراق والثانية في مصر كما أعتقدت وذكرت هذا في كتاب الأدوار الثانوية .

مشكلتنا أن تجارب المسرح السعودي واجهت معوقات شكلت عقبات مثبطة ، ولكن يمكن التغلب عليها مادام يوجد النص الجيد والممثل الجيد .

وهناك مشكلة أيضا وهي ان الممثل موزع على مناطق المملكة ، ومن الصعوبة مثلا أن نجمع في مسرحية واحدة نجوم المسرح ، لأن في الشرقية مجموعة وفي الغربية مجموعة وفي الوسطى مجموعة ... الخ .

أرى بالنسبة لمستقبل المسرح أن تحدد الجهة التي تقوم على المسرح ، ولا يمنع ذلك من أن تتعاون هذه الجهة مع الجهات الأخرى ، والجهات الموجودة هي الجامعة والنادي الأدبي والجمعية كما اسلفت ، فلو حصرت المسئولية في الجمعية فبامكان الجمعية أن تتعاون مع النادي الأدبي ، ويكون هناك ممثلون ملتزمون ، بحيث يتفرغون ، وتدفع لهم الرواتب علاوة على المكافآت التي تعطى لهم على تمثيل الأدوار .

القاعة موجودة ، وهي قاعة المربع ، حيث يمكن التنسيق مع إدارة التعليم ليكون هناك فترة كل شهر خاصة بالمسرح الذي تتبناه أي جهة .

إشكالية المسرح السعودي هي اشكالية التقطع ، حيث يفصل بين المسرحية والأخرى من سنة إلى سنتين بينما الاستمرار في عروض المسرحيات هو الطريق إلى العمل الجيد على أي حال .

محمد العثيم :

هناك جهة ثالثة غير الجمعية والنادي لها تجربة طويلة في المسرح السعودي، وهي تجربة جامعة الملك سعود والتي ربما يريد البعض تهميشها، لكنها كانت احدى التجارب في امداد المسرح السعودي بالعناصر الفنية على مدى أكثر من خمس عشرة سنة .

وقدمت الجامعة عروضا مهمة في البداية، ثم بدأت مؤخراً تتراجع بعض الشيء تجاوباً مع تراجع المسرح ككل.. والآن بدأت تعود لهذه العروض كسابق عهدها. سيتحدث لنا أحد خريجي شعبة المسرح وهو الآن مساعد مخرج في جامعة الملك سعود وهو سعد الغامدي الذي سيقدم لنا تصورا مبسطا عما تسهم به الجامعة أو ما سهمت به تاريخيا في المسرح حيث قدمت عمادة شئون الطلاب ثراء فنياً وقيماً للمسيرة الفنية المسرحية .

سعد الغامدي :

نشأ مسرح جامعة الملك سعود في عام ١٣٩٤هـ مع نشأة عمادة شئون الطلاب وقد حرصت العمادة على التعاقد مع مخرج مسرحي من جمهورية مصر العربية وهو محمد رشدي سلام ، وكانت البداية الحقيقية عام ١٣٩٦هـ عندما قدم مسرح العمادة ستة عروض مسرحية بالإضافة إلى عرض لمنتخب الجامعة هو مسرحية "مجلس العدل" لتوفيق الحكيم، وقد اهتم المسئولون بالجامعة بالمسرح ، وقدموا له كل الدعم الذي يحتاجه داخل الجامعة بالإضافة للمشاركات التي شاركت فيها الجامعة داخليا وخارجيا، وكان ملتقى الجامعات السعودية في جدة أول عمل مسرحي يخرج خارج جدران الجامعة ، ثم بعد ذلك مشاركة الجامعة في نشر الثقافة والأدب السعودي في الخارج ، ففي نفس العام شاركت الجامعة بمسرحية "مجلس العدل" في زيارة لمصر كانت رياضية وفنية ، وقد عرضت المسرحية على مسرح محمد فريد بالقاهرة . ثم توالت الزيارات بعد نجاح هذه الزيارة ، ففي ١٣٩٧هـ قامت العمادة بزيارة للأردن ، وعرض فريق الجامعة مسرحيته على مسرح الجامعة الأردنية. وقدم مسرح الجامعة في أواخر التسعينات الهجرية العديد من الأعمال المسرحية الناجحة مثل مسرحيات (لو كان الضمير حيا) ، (اغبياء في المصيدة) ، (الأصل والفرع) ، (في انتظار القطار) ، (سوق الحميد) ، وقد تكون مسرحية (مجلس العدل) هي البداية الحقيقية للمسرح الجامعي لو أردنا ان نؤرخ بدايته

وفي عام ١٣٩٩هـ تقريبا قدم مسرح الجامعة مسرحية الليلة العاصفة وهي مأخوذة عن رواية للكاتبة الروائية أجاثا كريستي.

وبدأ المسرح الجامعي يزداد ازدهاراً فاحتاج إلى رفع طاقم المخرجين إلى أكثر من مخرج ، فلم يتم التعاقد الا مع مساعد مخرج هو رضا سلام ، ليقوم المخرج ومساعده بإعداد

وإخراج سبعة عروض على الأقل بما فيها عرض منتخب الجامعة ولكن يقدم في نهاية الفصل الدراسي الأول وفي نهاية الفصل الثاني أيضاً يقدم عرض آخر في الحفل الختامي للنشاط وقد واجهت عمادة شئون الطلاب مشكلة قلة المسرحيات المناسبة لعرضها على مسرح الجامعة، لذلك عمدت العمادة إلى رصد مبلغ للمسابقة الأولى في التأليف المسرحي وكان ذلك في نهاية التسعينات ١٣٩٩هـ . ومسرح الجامعة منذ تأسيسه اعتبر اللغة العربية هي لغته، ولا مكان للهجة العامية على خشبته ، وعندما ننظر إلى المسرح السعودي نجد أن مسرح جامعة الملك سعود قدم عروضاً أكثر مما قدم من مسرح خارجها بمفهوم المسرح .

وفي نفس العام ١٣٩٩هـ تقريبا قامت الجامعة بزيارة لجمهورية السودان - بجامعة أم درمان وكانت الزيارة رياضية فنية ، وقد عرض فريق الجامعة المسرحي على مسرح فندق هيلتون . وقد أعطي مسرح الجامعة عناية خاصة من قبل المسئولين بالجامعة ، وكذلك زود بالدعم المادي غير المحدود . ومع زيادة الكليات بالجامعة احتاجت العمادة لرفع عدد طاقم المخرجين إلى مساعد ثان ومخرجين جدد . وقد كان التعاقد مع مساعد المخرج علي السيد من جمهورية مصر في عام ١٤٠٠هـ ، وبعدها بسنتين تم التعاقد مع المخرج الحبيب القردلي والمخرج محمد جميل الجودي من جمهورية تونس ١٤٠٢هـ.

وفي عام ١٤٠٥هـ تم التعاقد مع مخرج من جمهورية السودان هو عثمان محمد الانبياء وبعد سنتين تم التعاقد مع مخرج تونسي متواجد في المملكة هو عبد الغني بن طارة ١٤٠٧هـ . وقد اصبح مسرح جامعة الملك سعود أنشط مسرح في المملكة ، وصاحب الريادة المسرحية من ذلك الوقت لأنه استفاد من خبرات مسرحية من جمهورية مصر العربية وجمهورية السودان وتونس ، فالجامعة تعلن عن مسابقات في التأليف المسرحي كل سنتين على مستوى المملكة وعلى مستوى الكتاب العرب.. فقد كان هناك تعاون مع كتاب خارج الجامعة من اجل ايجاد نصوص مسرحية مناسبة ، لأن ما كان يقدم في المسابقات المسرحية لايسد حاجة عمادة شئون الطلاب من نصوص ، وكذلك كان هناك تعاون مع مصممي ملابس على مستوى عال ، ففي مرحلة البدايات كانت مصممة إنجليزية تقوم بتصميم ملابس المسرحيات من خلال تعاون يتم خارج الجامعة في محلات تصميم الملابس بالرياض ثم مع مصممة مصرية أيضاً .

كذلك الديكور كان هناك تعاون مع عدة مهندسين هم عصام كامل حسن ومحمد ماهر عبدالله وعادل حسن، ثم تم التعاقد مع مصمم متفرغ هو عادل راغب ومع علي حمود النهي منذ سنة ١٤٠٥هـ.

نجد أن سنة ١٤١٥هـ هي مرحلة نقلة كبيرة في المسرح الجامعي ، فقد أولت عمادة شئون الطلاب جل اهتمامها بالمسرح ، فقد تم التعاقد مع المخرج والناقد المسرحي أبوبكر خالد إضافة الى وجود أول مخرج سعودي هو سعد زائد الغامدي ، مما رفع من عدد العروض المسرحية إلى عشرين عرضاً في السنة ، بالإضافة إلى إعادة العروض السابقة المميزة ، والاهتمام بالمشاركات الخارجية في ملتقى الجامعات الخليجية ومهرجان الجنادرية الذي قدمت فيه الجامعة عرضي المطاريش وحلم الهمذاني ، فالمتتبع للنشاط المسرحي في عمادة شئون الطلاب يجد أن طاقم النشاط المسرحي منذ تأسيسه الى الآن لم يعمل على أن يكون ضمن الطاقم سعودي واحد ، وقد ثبت أن السبب في ذلك يعود لعدم القناعة في الحصول على المرتبة السادسة ، لأن مشرفي النشاط الاجتماعي والرياضي من السعوديين يحصلون على المرتبة السابعة اضافة لمميزات أخرى يحصل عليها مثل ٢٠٪ إلى ٣٠٪ في النشاط الرياضي بدل طبيعة عمل ، ومن وجهة نظري أن العامل في النشاط المسرحي اولى ان يحصل على تلك الميزة من غيره ، كذلك أرى أن يبتعث المسرح الجامعي أي سعودي يتقدم له على الأقل للحصول على دبلوم عالي أو ماجستير في الإخراج والإضاءة والديكور والمكياج، من أجل سد الحاجة في هذا النشاط اللاصفي الذي يعتبر مكملا لما يأخذه الطالب في قاعات الدرس .

وقد قدم المسرح الجامعي نخبة من الشباب السعودي الذين عملوا بعد ذلك في الوسط الفني وكان لهم دور في تقدم الحركة الفنية في المملكة . أذكر منهم :

صالح الزائر ، بكر الشدي ، علي الغوينم ، مشعل الرشيد، ناصر القصبي ، علي السعيد، محمد راشد الحريري ، عواض عسيري ، أحمد دخيل الله ، داود الشريان ، حسن خطاب ، راشد الشمراني ، معتوق جنه، سعد الغامدي ، عبدالاله السناني وغيرهم الكثير.

وفي الختام لا أدعي أنني أوفيت المسرح الجامعي حقه لأنني لم أجد أوراقاً ثبوتية تثبت ما قدم خصوصاً قبل ١٤٠٦هـ .

محمد العثيم:

فيما يخص المسرح الجامعي أذكر نقطتين هما : الأولى أن عمادة شئون الطلاب لم تهمش المسرح . والثانية أن جامعة الملك سعود سعت عبر سنوات لإنشاء شعبة المسرح في محاولة لإثراء المسرح . والمشكلة التي واجهناها في شعبة المسرح أن اقبال الطلاب كان محدوداً . بمعنى أن كثيرين يظنون أن المسرح تمثيل فقط . في حين تركز شعبة المسرح على الجانب الفني وليس على أدبيات المسرح ، وهذا اثرى الكثير من طلابنا. وقد رأينا هذا العام

أثر هذا الاثراء في بعض العناصر التي ظهرت من الجامعة وشاركت في مسرحية حلم الهمذاني. وسنرى ان شاء الله عناصر أكثر مستقبلاً.

سننتقل إلى اشكالية جديدة وهي اشكالية العرض نفسه ، هل هو عرض فني أم هل هو عرض عاجز؟!

وقد نختلف وقد نتفق حول مسألة الإمكانيات هل تعوق العرض أم لا تعوقه ؟! القضية المهمة أيضاً هو أن نرى أثر المشاركات المسرحية الخارجية على المسرحيات المحلية هذه العناصر التي تذهب وتشارك بطاقم يتألف من المؤلف والمخرج والممثل وطاقم العمل تعود خالية الوفاض أم أنها ترى وتسمع وتعدل من سلوكها المسرحي للانتقال من الارتجال الى الاحتراف؟!

أحمد الهذيل :

فيما يتعلق بمسألة هل ترك طاقم العمل السعودي أثراً في الجهة التي ذهب إليها الخارج وشارك فيها؟

اعتقد أن الأعمال التي تطرح ونسميها أعمالاً مرتجلة لايتحمل المؤلف ولا العناصر المشاركة الذنب في هشاشة هذا العمل أو ضعفه ، وإنما يتحمل ذلك الارتجال والطبخة المستعجلة الجهة التي تقف وراء هذا العمل . باختصار ليس هناك جهة تعتني بهذا العمل كعمل منهجي ، وبالتالي كيف نتوقع النتيجة إذا كان العمل يهيأ ويطبخ خلال أيام معدودة ، بينما جميع الفرق المشاركة تستعد خلال سنة كاملة لتكون المشاركة في مكانها الصحيح.

فنحن أو القائمون على المسرح السعودي بصراحة لايعملون بصدق أو لا يحسنون التعامل لنجاح تمثيل المسرح السعودي في مثل هذه المناسبات هناك بعض الأعمال حصلت على تقادير مجاملات لكي لا تخرج عروضنا من المولد بلا حمص.

أنا اعتقد أننا نستطيع ان نقدم أعمالاً جيدة بما نملكه من قدرات وامكانيات مختلفة، ولو كان هناك استعداد مبكر وعناية بمشاركاتنا لاستطاع المسرح السعودي أن يقدم شيئاً .

ناصر الخطيب :

التطور سمة العصر، لكن الشكل الذي تقدم به المسرحيات خلال عشرين سنة مازال كما هو ، فما يتطلبه المسرح من متطلبات مازال لم يتوفر حتى هذه اللحظة ، ما زال المسرح اجتهاديا كما هو لم تتوفر له المقومات الأساسية، ومن التعسف ان أطالب المسرحي في المملكة بأن يواكب التطور ، فلو كان هناك تبني خلال العشرين سنة الماضية لقضية المسرح بشكل جيد لأصبحنا اليوم في وضع مختلف أكثر بكثير مما هو موجود . هناك عروض جيدة

غير ارتجالية لايمكن تجاهلها ، ولكن بشكل عام مازال يقدم في القاعات المسرحية ما هو ممكن لا ما هو مفروض تقديمه هناك نقص في المخرجين السعوديين ،حيث نجد أغلب العروض تخرج من قبل مخرجين متعاونين. وهناك توزع للمثلين في المناطق فلا يستطيع ان يشارك من في المنطقة الغربية على سبيل المثال مع من في المنطقة الوسطى ، وهذا يعود الى عدم وجود منهجه وبرمجة وخطة تستطيع الاستفادة من الكوادر الموجودة في مجال المسرح .

وبخصوص المشاركات الخارجية فانها تتمثل في مسارح الشباب عن طريق الشئون الثقافية في رعاية الشباب او عن طريق الجامعة ، والمطلوب أن يكون هناك مسرح محترف ليشارك في قرطاج والقاهرة ودمشق وغيرها .

وأعتقد أن المسرح الجامعي هو الأكثر حظاً من أي مسرح آخر وبالتحديد من المسرح العام، لأنه توفر له عدد من المخرجين منذ عام ١٣٩٥هـ. ولكنني عندما أطالب المسرح السعودي بأن يكون محترفاً ليشارك في المهرجانات العالمية دون ان أوفر له الأسس التي تمكنه من المشاركة فإنني في هذه الحالة أظلمه من جهتين ، الأولى أنني وضعته في موقع المنافسة مع فرق مسرحية توفرت لها جميع العوامل التي تمكنها من تقديم عمل مسرحي متكامل . والثانية تقصيري في توفير العوامل السليمة لكي يشارك بشكل فاعل ، لذلك اعتمد على جهوده الذاتية وحبه واخلاصه في أن يشارك في تلك المشاركات . ومن هنا فإن أغلب المشاركين في المسرح تجيء أعمالهم من منطلق الحب والغيرة والاجتهاد .

ولا يوجد من يتفرغ ليكون ممثلاً مسرحياً أو مخرجاً ، لذلك تأتي المشاركات عاجزة مرتجلة ناقصة .

أيضاً المسرح التجريبي وهو مسرح من المفروض أن يقدم آخر ما توصلت اليه الفرق المسرحية من تجارب سواء في النص أو الإخراج أو الديكور أو الاضاءة أو في المفردة أو في المسرح ككل . فهذا يجيء ما بعد نضوح المسرح الكلاسيكي.. الذي حصل اننا قفزنا عن كل هذا وشاركنا في عدة دورات للمسرح التجريبي ، ومن المفروض ان نطور أدواتنا أولاً في المسرح التقليدي ، ثم بعد ذلك نشارك في المسرح التجريبي. والمشاركون من عندنا يسافرون للمشاركة بالعروض لا للاستفادة من عروض الآخرين وبذلك تضيع اوقاتهم في تقديم عرضهم لا في مشاهدة العروض الأخرى . وحتى عندما يقدم وفدنا عرضه يعود سريعا لأن الجهات المستضيفة لاتتحمل نفقات الإقامة بعد العرض

سليمان الحماد :

أعتقد أن التجريب وأموره مرحلة بعيدة عنا ، وأعتقد اننا الآن مع الجمهور المسرحي الذي أصبح مثقفا ويشاهد مسرحيات في التلفاز والمحطات الفضائية، لذلك أصبحت لدى الجمهور دراية بالمسرحيات الجيدة والمسرحيات غير الجيدة ، ونحن لسنا بحاجة الى التجارب الكبيرة ، بحيث نغرق أنفسنا في تجريب مسرحي ونترك الأساسيات ، بل يجب أن ننجح أولاً في المسرح الاعتيادي ، ثم بعد ذلك يمكن أن يكون هناك تجريب . وإن كان هناك تجريب فيجب ألا يطغى في كل مناسبة ومشاركة في الخارج.

التجارب التي مضت يمكن أن نقول عنها إنها فوق المتوسط . والمهم أننا بحاجةإلى استمرارية في العروض حتى تتحقق الاستفادة ويتحقق التطور .

كتاب المسرح عندنا قليلون والسبب أنهم اصطدموا بمثبطات سواء من المعمار المسرحي أو من الممثلين أو من القاعات أو من غير ذلك .

فإذا توافر عندنا نص جيد يجب أن تكون هناك - كما ذكرت - جهات مسئولة تقيم أو تشكل فرقة مسرحية متخصصة معتمدة على الإمكانيات الموجودة ، وهذا لا يلغي ان يكون هناك معهد لتخريج المسرحيين بجانب الاستمرار في العروض المتوفرة من خلال التجارب الموجودة .

محمد العثيم :

أرجو أن نلخص تعليقاتنا حول الأفكار الواردة في هذا الحوار في ختام هذه الندوة، إضافة الى ما ترونه من توصيات لتطوير المسرح السعودي .

فأنا أبدأ بنفسي وأقول إنني من خلال ما استمعت إليه منكم فإن القضايا المطروحة انحصرت في الاحتراف الذي أدى غيابه إلى ضياع المسرح السعودي .

ولم توجد ضمانات للاحتراف المسرحي الذي قام على جهود أفراد. وليست هناك مؤسسة واحدة ترعى شئون المسرح وتكون مسئولة عن تطوير هذا المسرح بالذات في العملية الانتاجية لأن العملية الفكرية منوطة بالأفراد . والعملية الانتاجية منوطة بالمؤسسات ويستطيع الأفراد القيام بعمل تطوعي كبير كالمسرح .

أحمد الهذيل :

يجب الاهتمام بالعناصر المسرحية عن طريق انشاء معهد مسرحي او عن طريق الابتعاث ، كما يجب أن تكون هناك جهة تخطط وتبرمج العمل المسرحي وتعنى به بمصداقية، وأن يكون لديها حس فني للتعامل مع هذا النشاط الفني الذي يحتاج الى بذل جهد كبير ، عندما دخلت في مجال النشاط المسرحي لم يدر في ذهني أن هناك مكافآت مادية ، وإنما كان هناك

حب ، لذلك تجيء المشاركات فاعلة إذا كانت هناك رعاية لهذا الحب. فإذا كان هناك جهة معنية بالمسرح ، فلا أعتقد أنها وفقت في عملية الرعاية المطلوبة للمسرح لا في اختيار العمل ولا في اختيار المشاركين فيه ، لذلك حدثت الارتجالية - كما ذكرت - في المشاركات التي مثلتنا في الخارج . وفي نهاية حديثي يجب أن تحدد الجهة التي تعتني بالمسرح سواء أكانت الجامعات أو جمعية الثقافة والفنون أو النوادي الأدبية أو وزارة الاعلام . مطالبتنا هنا هي ايجاد جهة تعنى بالمسرح العناية المطلوبة ، وأن تقع على عاتقها مسئولية رعايته وتهيئة الأجواء المناسبة له .

ناصر الخطيب :

لا يعني حديثنا عن إيجاد مسرح علمي منهجي أن نلغي الفنانين الموجودين الذين هم بحاجة إلى من يستغل امكانياتهم وعطاءهم لمصلحة المسرح . لابد أن ننظر في ماذا عملنا للمسرح ؟! هل سيظل قائما على نفس الوضع القائم فيه ؟!

المسرح الآن علم وتقنية ولابد أن ندرس هذا العلم وهذه التقنية ، وغير مقبول بعد أن وضع الآخرون القواعد والمناهج والأسس والمذاهب والمدارس للمسرح أن نظل ندور في حلقة مسرح كما بدأ أول مرة .

المطلوب هو وجود هيئة مركزية تعنى بالمسرح ، تضع خطة وتدرس المسرح كواقع ، وتنطلق من تجارب السابقين الذين لهم باع في تأسيس قواعد المسرح المحلي .

وما دام اتضح أنه لا غنى عن المسرح رغم انتشار القنوات الفضائية ،فلابد وأن تأخذ الهيئة المركزية التي ستخصص للعناية بالمسرح على عاتقها الاستفادة من الكوادر الموجودة، وتوفر لهم فرص العمل بشكل جيد ، وتحاول أن تقدم مسرحاً يكون مؤثراً وفاعلاً في المجتمع من خلال مناقشة قضاياه ، ويشارك باسم المملكة في المهرجانات المسرحية، لأننا مطالبين بالتواجد مع إخواننا العرب في المنتديات والمؤتمرات المسرحية ، ولابد وان نبدأ من الصفر ونعد المؤلف المسرحي والمخرج والممثل والناقد والمؤرخ .. وعلى الهيئة المركزية المقترحة أيضاً أن تقوم بإقامة معهد للمسرح في المملكة ، ليعتني بشتى مجالات العمل المسرحي.. ولابد أن يكون مسرحنا خاضعاً للقواعد العلمية التي عرفها العالم ، ومن الممكن أن نستغل الدعم الذي تقدمه رعاية الشباب بالشكل الصحيح ، وليس من أجل أن نعمل نشاطات موسمية.. لذلك أعود وأقول إن البداية تكون من خلال تشكيل هيئة تقوم بوضع قواعد للمسرح من خلال احتياجاته أو من حيث ما يحتاجه مستقبله .

سليمان الحماد :

سليمان الحماد :

أرى أن نبحث ما يكتب للمسرح الآن ، ماهي القضايا التي من الممكن الإلحاح على تبنيها كمادة للنصوص المسرحية ، خاصة وأن مجتمعنا يختلف عن المجتمعات الأخرى ، فالعنصر النسائي على سبيل المثال غير موجود في العرض المسرحي.

وأقول في خلاصة كلامي وكما قلت في أوله : أنه لابد من وجود جهة تتبنى المسرح وتتحمل مسئوليته ، ومن هذه المسئولية تفريغ بعض العناصر من الممثلين الجيدين وتوفيرالمكافآت والنفقات المناسبة لهم ، ومن الجحود والإجحاف بحق المبدع أن يؤخذ نصه ولا يقابل بالتكريم المادي . وأنا شخصياأقمت مسرحاً فردياً باجتهاداتي الشخصية وإذا كنت قد توقفت فهو بسبب عدم وجود الجهة التي تدعم المسرح دعماً معنوياً ، دعك من الدعم المادي الذي يمكن تحمله في انتاج مسرحية أو أكثر .

أعود وأقول إذا لم يكن هناك استمرار في العمل فلن يكون الإنتاج جيدا ، كما أن كثرة الأعمال يمكن أن تفرز أعمالاً جيدة، لأن البقاء للأصلح كما يقال .

والمهم من وجهة نظري هو ايجاد جهة تتحمل مسئولية المسرح لنضع بها ثقتنا وطموحاتنا المستقبلية .

محمد العثيم :

ما طرح هو آراء يمكن أن يستنار بها في أي تصور مستقبلي للعمل المؤسساتي ، ولا يعني هذا اطلاقاً أننا نحاكم جهات معينة، لأن مثل تلك الجهات لديها اعتباراتها الخاصة الادارية والاجتماعية ، وهي مخلصة للوطن كما نحن مخلصون، لذلك نحن نتحدث عنها من الخارج ولا نعرف تفاصيلها من الداخل.

سعد الغامدي :

توصية بخصوص الراعي للمسرح السعودي ، أعتقد أنه يجب أن يكون الراعي للمسرح السعودي مختصا بالمسرح فقط. كما يجب إيجاد معمار للمسرح من كافة مناطق المملكة ، وابتعاث وانتداب المسرحيين للدراسة . وإيجاد ملتقى مسرحي سعودي .

كما يجدر اقامة المنتديات الخاصة بالمسرح السعودي في الأندية والجمعيات والجامعات .. الخ ، وأن يكون هناك حرص على نشر المسرحيات السعودية ، وايجاد الوظائف المناسبة لخريجي المسرح .

محمد العثيم:

وهكذا كان الحديث عن هموم المسرح أكثر من الحديث عن تقنياته وكنا نفضل أن يدور الحديث عن المسرح في جوانبه التقنية في المملكة فانحرف الحديث الى جوانبه الادارية ، وانحصرت كل الأمور والمطالبات في قضية إيجاد هذا المسرح في المملكة . كيف نجده ؟ وأين نجده ؟ وإلى من نتجه وهذه الأسئلة تطرح مسألة الاحترافية المسرحية ، حيث طرحها البعض كقضية مكافآت ونحن نطرحها على أنها عمل ووظيفة يجب أن تكون مصدر عيش للعاملين . وهذا لا يلغي رسالة المسرح ، بمعنى أن لا يكون مهبطاً للباحثين عن وظائف لأولئك الذين بدون عمل ، وإنما للعاملين في المسرح .

وشكرا لكم جميعاً على هذا اللقاء الذي حمل الكثير من التوصيات المتطايرة .

مسرحية :

حلم الهمذاني بجائزة السلطان السجستاني

محمد العثيم

اللوحة الأولى :

(المنظر: ليل دامس ، وبرد ، والهمذاني يكتب في كتابه وحيدا ، موقدا شمعة صغيرة ومعه ريشة.)

الهمذاني : (يخط الصفحة الأخيرة على صندوق كبير على شكل كتاب)كتاب كبير لا عجب .. المؤلف طماع إذا وزن بالذهب (يكتب) ها قد فرغت من كتاب .. وحسن فيه خطابي وبطله الرجل الهمام عيسى بن هشام .. وصاحبه أبو الملح السمهري أبوالفتح السكندري ونسخه صاحبه الهمذاني للسلاطين العظام في بلاد الشام . وهو ايضا من الهمذاني للسلطان اليماني واهل المغرب والمشرق وأهل الجزيرة المفرق .. وملك ما بين النهرين في بلاد الهند والسلطان السجستاني .

الهمذاني : (يستلقي لينام ثم يقوم) يحسن أن أضع لكل أمير أو والي نسخة من الكتاب فإذا وزن كل منهم نسخته بالذهب أصبحت من أثرياء العرب .. (يخاطب نفسه) ، ياهمذاني دع الكسل وهب إلى العمل اجعل من جوهرتك جواهر ومن كتابك كتبا.. (يحضر كتابا كبيرا آخر يقصص أوراقه ويبدأ الكتابة فيغلبه النوم وينكفئ على الكتاب) .

مشهد في الظلام الجزئي .. يخرج من الكتاب(السكندري) رجل بهيئة الصعلوك يحمل عودا ويجلس في ألوان حلم الهمذاني ليغني أغنية جميلة من الفلكلور مع نغمات قليلة هادئة من العود .. يحسن أن يكون الغناء في اللحن المسموع بدون تطريب .

السكندري : (مغنيا) قد هفا قلبي لصوت المزهر

ورق .. جف على غصن طري

من يماري الحب .. يقضي كمدا

يرتشف سما هنيئا ومري

ياحبيباً سادرا في غيه

أنا بالوصل جدير وحري

بن هشام : (يتسلل من الكتاب الكبير عيسى بن هشام وبيده جوهرة الكتاب) ماهذا العذاب .. أنا الفذ عيسى بن هشام يحبسني الهمذاني في هذا الكتاب، لا والله لا كان الكتاب ولا كان الهمذاني .. أيحسبني عبدا وأنه اشتراني .. سحقا محقا .. على كل حال واحتياطا من الاغتراب سآخذ معي جوهرة الكتاب ..

السكندري : لن تأخذني يا ابن هشام .. ها قد نفذت بجلدي ..

ابن هشام : (برعب .. لكنه يتعرف على السكندري) ويحك يا سكندري، ماذا أرى؟! عود وغناء ! هل أعجبك صوتك القبيح أم أغواك الشيطان الفصيح .. ماذا ستقول لسيدي . أم تراك ستحمل عودك في مجلس السلطان السجستاني .. والله إني أحسبه يدعو بالسيف والنطع ويقطع رأسك قطعاً ..

السكندري : على رسلك يا سيدي..أنا في أحسن مقام ولم أقرن الفن بالحرام ..

ابن هشام :لم نقل إنك أخللت بالمقام .. ولكن هذا مما لا يبتغيه لك الهمذاني، وكما تعرف فهو قادر على تأليف كتاب في العزف والأغاني .

الهمذاني : (يفيق بحلمه) : والله إنك يا عيسى حاسد .. أتريدني شهما في زمن فاسد .. دع السكندري يفعل ما يشاء إن أراد رقصا أو غناء .

ابن هشام : سيدي الهمذاني هل أنت في حلم أم علم ؟.. والله ما عهدتك غير معين لي على هذا الصعلوك ، وقد أدبناه بأدب مجالس السلاطين والملوك ثم هاهو يخرج عن طوعك ويدخل مجونه في روعك .

الهمذاني : اهدأ يا ابن هشام .. ودعه يغني لي ، فبسبب كلامك غم علي .. غن لي يا سكندري أغنية من الخرافات والخرابيط .. واحدة من أغاني التلفزيون التي إذا رقصت عليها مائسة وجب التنقيط .

السكندري : (بادئا العزف) أمر سيدي .

ابن هشام : لا حول ولا قوة إلا بالله .. لقد جن سيدي وخرج أمره من يدي، بعد الأدب والأخلاق صار يفعل ما لا يطاق .. لو عرفت خصاله لقلت مالي وماله ، سأذهب في هزيع الليل وأتركه في مجونه وجنونه ..

(يخرج عيسى بن هشام غاضبا)

ابن هشام : هل جاء عصر تلفزيون الفضاء وأنا لا أدري ؟!

السكندري : نعم هل أغني لك يا سيدي ؟

الهمذاني : (وهو يحزم عمامته على وسطه) صبرا حتى أحزم وسطي للرقص .. فإن في غضاريف ظهري عقص .

السكندري : (إيقاعية حديثه مع الصفق بدون غناء وهو يختفي من المنظر.. ويرقص شبح الهمذاني النائم .. ثم يفيق الهمذاني من حلمه مذعورا ويكون وحيدا) .

الهمذاني : أعوذ بالله من الوسواس .. أحسبني في أرض من أراضي الجن والشياطين والخناس .. ليتني كتبت تلك الأغنية .. نعم أذكرها من الحلم .. يحاول أن يفعل ما فعل من رقص وهو يردد (فرفش فرفش يا بديع .. الدنيا حب وربيع) .. (مستدركا)عيب يا همذاني .. أجل لهوك إلى أن تأخذ جائزتك من السلطان السجستاني .

الهمذاني : (يبدأ بنسخ الكتاب ، ومع النسخ يظهر خلفه السكندري ليمثل مايكتب) (نص مختار من المقامات)

" ثم كن مع الناس كلاعب الشطرنج .. خذ كل ما معهم .. واحفظ كل ما معك "

قال .. قال .. قال .. (يعجز عن الكتابة) .

الهمذاني : (تنفد المحبرة .. يبحث متسائلا دون كلام)

السكندري : هل تبحث عن شيء يا سيدي ؟؟

الهمذاني : *نعم أين جوهرة كتابي وملهم خطابي البطل الهمام ابن هشام .. بل أين* جوهرة الكتاب .. وعرف الأعراب ؟

السكندري : (بتشف) لقد اغتر .. وفر .. أنت لم تكرم كريما بل لئيما وهذه نتيجة إكرام اللئيم .

الهمذاني : ولما فر .. (ممسكا بخناقه) أم تراك فعلت به شرا ؟

السكندري : لا والله يا سيدي .. لقد أصابه قر ثم أنت أغضبته يا سيدي، وثارت نخوته عندما رآك تحزم وسطك وترقص على رجع أوتاري فتزيد اشتعال ناري .. إلى المائسات من الجواري .

الهمذاني : ويحك هل رقصت أمامه في حلمي ..

السكندري : وغضب وقال .. والله ما هذا سيدي وباري قلمي .. لو كان في المحطات الفضائية ما نكأ جرحي وأثار ألمي .

الهمذاني : وهل قال أين هو ذاهب .. أ أم المغارب ..أم أنه يختبئ لأنه على رقصي عاتب .

السكندري : هو لا يحب برد السجستان .. ولا أحسبه إلا ذاهباً للمصائف، له فيها بستان فيه لطائف .. وقال لي مرة إنه سيحج ويستعيذ من الشيطان عما فعل ثم يعود إلى فارس يشتري بها بستان ..

وربما عاد إلى اليمن السعيد أو ذهب إلى أرض الكنانة ..

لأنه لن يكون عنها بعيدا ..

الهمذاني : بخٍ .. بخٍ لقد حيرتني يا سكندري، قل لي إنه ذهب إلى كل الدنيا ..كالشعر الغجري المجنون الذي ذكره شاعر النساء والمجون ..أردتك أن تدلني فحيرتني ..

السكندري : (بتحريض) يا سيدي .. اللي نسيك انساه ولا تفكربهواه (محتضنا العود) ودعني أغني لك من أحلى أغاني أبو الشباب زرياب .. فقد رأيته مرة فكان العجب العجاب ..

الهمذاني : اسكت .. عيب كيف رأيته يا كذاب وعصرك غير عصره .. ومصرك غير مصره .

السكندري : أنا بلا زمان ولا مكان يا سيدي .. وكلي اغتراب لأني شخصية في كتاب .. هل تريد أن تعرف شيئا عن القرن الحادي والعشرين .

الهمذاني : لا .. لا تغني .. فالغناء لا يسري عني ولنذهب على عجل لنجد بين كثيب وجبل حتى نجد جوهرة الكتاب وعيسى بن هشام

(يأخذ زوادته ويشرع بالمسير) .

السكندري : أصبر يا سيدي .. دعك منه .. والله ما عاد ينفعك ويغنيك ألا يكفي أنه أضاع عمرك في كتابة قصته .. قف ..

(يخرجان من المسرح)

اللوحة الثانية

الهمذاني : (وصاحبه مجهدان) يا أهل البلد .. من رآى رجلا غريبا يدعي أنه شاعر أو تاجر اسمه عيسى وماله أحد ، من يدلنا عليه فله جائزة من خالص الذهب .. أو غادة من الحسان .. والله المستعان .

السكندري : (يغير ملابسه)

الهمذاني : (يكتشف اختفاء السكندري)

السكندري : (قادما إليه من عمق المسرح متنكرا بثوب مهرج) أيها الغريب .. ماذا تريد ؟

الهمذاني : جئت أبحث عن ابن هشام .. وأعطيت لمن يدل عليه جائزة .. ثم فقدت السكندري .

السكندري : (المهرج) السكندري وسيعود إليك ،أما ابن هشام فأنا أدلك عليه.. فأين الذهب أو غادة الحسان ..

الهمذاني : هي ليست معي الآن

المهرج : وأين هي الجائزة ؟

الهمذاني : سأعطيكها حالما آخذها من سلطان سجستان

السكندري : (المهرج) ويحك أتأخذه عاجلا بآجل .. والله لن يدل عليه راكب ولا راجل .

الهمذاني : (متلفتا) هه وأين السكندري .. سحقا أأجد واحدا لأضيع الآخر .. أين فر العاهر الفاجر .. أتراه ذهب إلى المواخير وأنا قد دللته على طرق الخير.

السكندري : (المهرج) (المتنكر تاركا الهمذاني .. وبادئا ببعض ألعاب السرك) أنا الحاوي اللاوي أبو المجد العلاوي .. عندي ألعاب السحر الحلال .. تعال وأعطني من مالك قليلا وانظر عجبا كثيرا..

الهمذاني : (يقذف بعملة نقدية) ماذا تريد أن ترى أيها الشيخ الغريب .. أتريد أن ترى القريب أم البعيد .. أتريد أن ترى (الليدي ديانا) أم المطرب الجديد .. أم تراك ولهان وعلى أهلك شفقان .. أنظر(يكشف عن شاشة تلفزيون) تلك زوجتك أم عثمان .. وذاك عمك وحموك .. لقد أكلوا مالك ونسوك .. سحقا .. لكن هناك من تحبك وتتمنى قربك إنها ارملة العم ريحان ولديها مال ومنزل وبستان .. طلق زوجتك القبيحة وتزوجها تتذوق الحياة المريحة

(في حديثه تظهر صور على الشاشة وفي نهاية الحديث تنطفئ لكن الهمذاني .. فاغرا فاه لا يحري جوابا رغم إظلام الشاشة) ما بك ياغريب هل ما رأيت عجيب .. ؟

الهمذاني : نعم والله عجيب .. هل تدلني على عيسى بن هشام والصعلوك الغريب السكندري ..

السكندري (المهرج) : من سحري بحر مالك تنل مطلوبك .. ومرغوبك .. وأريك قربك وأهلك ..

الهمذاني : ليس معي الآن مال .. ولكني سأحصل عليه حالما أجد جوهرة كتابي .. عيسى ورفيقي السكندري .

السكندري (المهرج) : هل تعرف اقتصاديات السوق .. حيث يتحول التفاح إلى برقوق .. والعاشق إلى معشوق .. والسمين إلى ممشوق ..

الهمذاني : وما تلك عافاك الله .

السكندري (المهرج) : إنه يا غريب النظام العالمي المريب .. حيث ينتظر الناس المال من الميازيب .. نظام الجوع والشبع .. والشمال والجنوب ..

الهمذاني : والأدب أليس في السوق .. ألا من يشتري مقاماتي ومفرداتي .

السكندي (المهرج) : سحقا يا همذاني .. لا أحد يعير الفن بالا .. بل لعله قد جر على أهله وبالا ..

الهمذاني : أنت معتوه أحمق .. أي زمن تجرني إليه .. (منصرفا) يا ناس يا أهل البلد من منكم رأى رجلا يدعى عيسى بن هشام وآخر يدعى السكندري .. (يخرج من المسرح) .

السكندري (المهرج) : [يعود إلى وضعه بتغيير ملابسه ورمي الآكروبات ويأخذ (عوده)] مسكين سيدي .. يضيع وقته بما لا ينفعه .. لقد أدركه الفقر من الأدب وما بلغ الأرب .

ابن هشام: (يظهر من خلف السكندري) أنت أيها الماجن تخدع سيدك وتتنكر .. هيّا أمامي .

السكندري: ويحيى .. سيدي عيسى بن هشام .. لقد قلقنا عليك ، وسيدي لم ينم من شوق إليك .. لقد علق عليك أمله ووقف بسسبك عمله هلاّ عدت إلى الكتاب فيفرح سيدي ..

ابن هشام: لا أنا لن أعود قبل أن أشبع من الدنيا ثم أحج لبيت الله لأني إن عدت إلى الكتاب حبست في مكتبة مظلمة في القصر السلطاني .. هل أفقد عمري من أجل أن ينعم بجائزته الهمذاني .

السكندري: أراك مقبلا على الحياة أكثر مما كنت فهلا قلت لي ما غيرك وبدلك .

ابن هشام: لقد عبرت خراسان فتعرفت على بنت من الحسان وهمت بها حبا .. ثم توافق ذلك مع هبوب نسائم الربيع فزال ما بي من قر الصقيع .. وهئنذا عاشق متيم ..

السكندري: (بتوجس) لا تقل لي من جودك غني لي على عودك .

ابن هشام: والله إن نفسي تراودني للطرب الصغير .. فقلبي به ثقب من الهوى يتسع للبعير .. ولولا الحياء لفعلت كما فعل الهمذاني حين كنا في أرض السلطان السجستاني يوم حزم وسطه ورقص ..

السكندري: مرحى .. ما أقوى عاصف الهوى .. إنه يطيح الجبال الرواسي..
وأنت يا سيدي تثير خوفي ووسواسي ..

ابن هشام: بخٍ .. لا تلمس العود وإلا تقطعت أمامك من حبي إربا .. ولقد قلت شعرا وما عهدتني شاعرا إلا ما نسبه لي الهمذاني ، ولكنه من وحي الجن لأنه ليس في لغة المتقدمين ولا المتأخرين ولا سوقة وأهل المواخير،وسأقوله لك إذا وعدتني ألا يعلم به أحد .(متردداً) .

يعلم الله أني أسمعك حتى لا أموت كمدا .. وإلا فأنت أحقر من ذلك وأصغر، هه قلت .

(وهذا في سرك)

أحبها وتحبني

وأبوها يبغيها لغيري

قيدها بالحقرص بقرص

فأعمى في الحب بصيري

إن رضيني زوجها

لأذبحن له بعيري

السكندري :(ضحك مفرط) ويلي ويلي .. إذا فهي قصة قديمة أخرجت من كتاب سيدي لتعود بك إلى خرسان .. هيا لنعد لسيدي .. ودع عنك الجواري والقيان .

ابن هشام: هي ليست من القيان فهي ابنة السلطان .

السكندري : اخطبها ياسيدي.

ابن هشام : إن أباها من الإنس وأمها من الجان .. وقد كتب عليها تعويذة لا يفك طلاسمها إلا ساحر في أرض فينيقيا في وادي البقاع .. وأنا متجه إليه وشاك ما أجد عليه ..إن ما بي يفوق ما بموج البحر من زفرات وأنات

السكندري : وسيدي وحلمه الأزلي في جائزة السلطان العلي ..

ابن هشام : ليس قبل أن أحل طلسم الأمير الهمام .. فقل لسيدك إن وجهتي فينيقيا إلى وادي البقاع .. فإن رغبتم في صحبتي فاسلكوا خلفي إلى الصحاري فالعالم موطني وداري .. حتى يفك من الحب أساري .

اللوحة الثالثة

(البقاع .. مكان غير محدد لكن سيوفا ومدافع ملقاه نرى .. الهمذاني وقد ربط السكندري بحبل وهو يشده)

الهمذاني : لن تفلت مني هذه المرة حتى أجد صاحبك أو أمزق صفحات الكتاب .. فاقتلكما في الغياب .. أنتما غير جديرين بالخلود .. لأنكما لا تعرفان لنفسيكما حدود .. فأنت يا سكندري تتسكع كلما تركتك .. وصاحبك ذهب في متاهات الضياع خلف ساحرالبقاع .. قليل الحياء يعشق محبوبتي ويأمن عقوبتي ..نسي ابن هشام أني صنعته من ورقي .. وعندما اكتمل هرب بجوهر كتابي .. اقعد عزمي .. وأضحك علي عدوي الخوارزمي .

السكندري : (يفك الحبل ويمسكه دون أن يعلم الهمذاني ..) إنه خلف ذلك الجبل يا سيدي ، وهو بانتظار الكاهن .. اصعد إليه . ولكن بالله دعني هنا فقد تعبت وأخشى أن أموت قبل أن تهديني للسلطان السجستاني فيفقد كتابك المعاني .. لقد أرهقني معك الترحال .. وتمزقت عن قدمي النعال ..

الهمذاني : (وهو يربطه إلى شجرة) نعم معك حق .. لقد أرهقت من أمرك عسرا .. سأربطك في هذه الشجرة حتى أعود من الجبل .

(عندما ينصرف الهمذاني يبدأ السكندري بفك نفسه ثم يتنكر بلباس الكاهن ويقعد على الأرض)

السكندري :الحمد لله ها قد ذهب .. وحان وقت اللعب

ابن هشام : وهو يعبر بقايا الحرب .. ماذا جرى للبلدة .. يا ناس يا أهل البلد أين أنتم .

الكاهن : (يظهر له بصورة شيخ عجوز ومعه مباخر وعدة السحرة من مندل وودع وغيرها) أهلا بالعاشق المتيم عيسى بن هشام .. عليك السلام ما أورقت الأشجار وطار الحمام .

ابن هشام : استحلفتك بالله كيف عرفتني .. وعرفت أمري ؟

الكاهن : ويحك يا بن هشام .. أتجادل كاهن الجبل والبقاع .. وأنت تعلم أن من جادله ضاع ..

ابن هشام : (يقبل يده) لا والله لا أجادل وقد عبرت لك كل فج وأنا عاجل ..سيدي أصابني الهوى وقتلني الجوى في بنت أمير خراسان حتى فعل بي الهوى مالم يفعله الشيطان .. داوني مما بي أو ردَّ لي صوابي .

الكاهن : على رسلك ولا تذم مبدعك بجهلك .. قلت لي أنت عيسى فما اسم أمك وأبوك وعمك لأنفث لك من سحري ما بهاروت يزري .

ابن هشام: أنا شخصية من كتاب . ليس لي أب أو أم . ألفني وخلق مقامي ثم رماني شيخي الهمذاني، فعجل بجمعي بمن أحب قبل أن يمزق كتابه .. وأجاريه في اغترابه .. إن الهمذاني قد ابتلاني لأكون هدية للسلطان السجستاني..وكنت ناعما في ورقي دافئا امسح عرقي، ثم أغرتني الحياة، فذهبت أسلك مسالكها في غفلة من سيدي ، فوقعت بشر أعمالي، وأحببت بنت الأمير ، ووجدتني مربوطا عنها بالحقرص بقرص ومن اقترب من دارها يقرص ..

الكاهن: لقد استحضرت الأمر قبل أن تأتي .. وقد وجدته صعبا لأنه يلزمك أن تذهب مرارا وتكرارا لخراسان وهو ما ليس بالإمكان.. ففكرت أن إذا قدم أبوها للحج .. نعترض جماله ونفك حباله قبل أن نتركه يسلك طريقه إلى خير البقاع .. وربما زوجناك ابنته بما أتانا الله من حكمته ..

ابن هشام : ولكني يا سيدي مطارد .

الكاهن : ومن يطاردك ؟

ابن هشام: إنه سيدي الهمذاني وماجنه السكندري

الكاهن : هاه .. نعم .. أما السكندري فمقدور عليه ،وأما الهمذاني فسنخفيك عليه

تعصيه ، فقد يلقي بكتابه في جب أو يمزقه فتضيع أنت والسكندري .

ابن هشام : دعني أقبل يدك يا سيدي .

الكاهن : قبل يدي ما شئت ولكن عليك بالصبر إذا شئت بلوغ الأرب .. فنسب الجن ليس كنسب الإنس من العرب، وهو ليس بالميسور، وقد علمت أن سيدهم الحقرص بقرص ..

ابن هشام : ماذا .. سيد من الحقرص بقرص ؟ .

الكاهن : (بوصف يخيف) إنه سيد الجن الذي هو خال بنت أمير خراسان واسم أمها نية وهي تتنكر بصورة قطة برية، لكن الحقرص بقرص يعرف شر الجن وقد أوكل بابنة اخته ديكا أبيض لا وصول إليها إلا بموته .

ابن هشام : إن الأمور صعبة يا سيدي

الكاهن : وصعوبتها سبب قبولنا التحدي .. إننا من جن آخر ونريد أن يعرف الحقرص بقرص وجماعته أنهم لا يقدرون على سحرنا ..(يتصاعد في حماسه خاطبا) وقد انتخى شيخ قبيلتي وقال خسئت يا حقرص بقرص .. والله لأرجمنك بفصم التمر وبالباذنجان .. وأنت يا حقرص تعرف ما يفعله الباذنجان بأولاد الجان .. وأضاف قائلا ..

ابن هشام : (مستنكرا اللغة) وأضاف قائلا ؟

الكاهن : نعم أضاف قائلا .. ياقوم الحب والحرب كلمتان تنتهيان بحرف الباء .. فحاربو للحب وأحبو للحرب .. ثم قبل جدي عنزته ،وقال إذا أراد الحقرص أن يصالحني فليصالحني ، لكن الحقرص قال لن أصالحه لأنه لا يمكن تطبيع العلاقات معه .

ابن هشام : (مستغرباً اللغة) تطبيع العلاقات معه .

الكاهن : نعم .. ولكنهما سكتا بلا حرب ولا سلم .. و لا غرم ولا غنم .. لا ربح ولا خسارة .. ولا جبن ولا جسارة .

ابن هشام : أهذا رئيس قبيلتك .. والله إنه جدير بأن يدرس في جامعة الدول العربية (مستدركا) وهل سأقيم هنا طويلا .. إلى قابلة الحج .. وأشهد ريحا وحروبا وعج . إلى أن تأتي محبوبتي .

الكاهن : ربما إلى نهاية هذه المسرحية ولكننا سنفتح لك دكانا تبيع فيه الباميا والبصل واللبن وتعيش منه إلى أن يقبل أمير خراسان وسيدة الحسان ..

ابن هشام : لكن هذه الديار تتأجج بها الحروب فهل سأبيع الباميا والباذنجان إلى أن يأتي الأمير وسيدة الحسان .

الكاهن : ستتعود على الكروب والحروب . إننا في هذا الشرق لا نستطيع أن ننام دون صوت المدافع والقنابل .. وإذا لم يطلق أحد نارا ولم يقم قوم بغزو أو غارة فإن النوم يفارق عيوننا إلى أن تمن علينا السلطات (المحتلة) بإطلاق الرصاص في الهواء أو على صور الجماجم .. وهنا نحمد الله أن الناس يقتلون من أجل السلام فننام .. بعد أن نسمع أخبار لندن .. ونقول الحمد لله أن كثيراً من إخواننا ماتوا ونسوا ما يعانيه هذا الشرق .. مالفرق ..

ابن هشام : إني أموت رعبا مما تقول .. ولا أظن بي قوة لذلك ولا حول .. ورغم أني مع سيدي الهمذاني خضنا المغازي ، فقصارى جهدنا حماية دارنا وذمارنا .. (بصراخ) لا نامت أعين الجبناء ..

الكاهن : لا يهم .. ستموت على كل حال (يصفق بيده فيظهر كشك خضار من الظلام) تعال هنا وبع واشتر بالعملة وبالمخدرات وكل الموبقات .. ولكن حذار الباذنجان فإنه قنابل الجان .

ابن هشام : أهذا دكاني .. أنا عاشق متيم، دعني أبيع العطور والزهور وأدوات الزينة أو الملابس الخفية والخارجية ولكن ليس الخضار .

(بتحسر شديد)

..نهايتك يابن هشام ترميك الأقدار من منزل السلطان إلى كشك الخضار.

(يختفي محل الخضار وابن هشام ليظهر الهمذاني مهلوعا ، بينما يسارع السكندري لتغيير ملابسه وربط نفسه بالشجرة . يلاحظ أن الهمذاني ممزق الثياب، ويعرج ووجهه ملوث بحروق القنابل العنقودية) .

الهمذاني : الحمد لله لم تهرب بعد..

السكندري : سيدي .. فك وثاقي لأساعدك .. اللعنة على الشيطان ما الذي سبب لك ذلك ما لك وللحرب .. ومن هذا العدو الذي ظهر لك في فينيقيا .

الهمذاني : (بألم) ألا تعرف من هو؟ إنه أبو بكر الخوارزمي ..لقد أرسل طائرات الفانتوم خلفي حتى لا أظفر بجائزة السجستاني ، وألقى عليّ القنابل العنقودية من طائراته الشيطانية ..

السكندري : (وهو يعالجه) دعني أعالج جراحك .

الهمذاني : إنه جراح القلب ..

السكندري : جراح القلب .. يالكم من مجاريح في مهب الريح ، وهل أحببت يا سيدي؟

الهمذاني : لا ..أقصد جراح القلب الأعمق ، وخوفي أن الخوارزمي قد تآمرضدي مع ابن هشام .. أنا محتاج بعض النقود .. أريد صاروخا نوويا يحمي ظهري لأبحث عن ابن هشام وأنا مطمئن البال .. إنه هنا .. وعجبي أنه مقيم فلم يقيم في الخطر وحبيبته في خراسان .

السكندري : كيف عرفت كل هذا يا سيدي ..

الهمذاني : إن من يسأل الناس لا يفقد طريقه .. من هو أمير هذه البلاد لأمدحه

بقصيدة ، عله يمن علي بالقليل مما يقيم أودي وصحبي ..

السكندري : (يخرج أكياسا من الدنانير) قلت لك لا تهتم بالمال . فقط امدحني يا سيدي وخذ ما تريد .

الهمذاني : أيها الماجن من أين جمعت ألف دينار .. ومالك هنا أهل ولا دار.. أم تراك أيها القذر قد لعبت القمار الحرام ..(يحاول أخذ المال) .

السكندري :(مبعدا الأكياس ومخرجا دولارات ورقية) سيدي .. لا تتهمني بلعب القمار، وهل ينجو من النار من يلعب القمار .. ثم إن القمار لا يأتي بالمال ، بل يبدده .. خذ إنهم هنا لا يعرفون الدينار، وهذه الأوراق أنفع، إنهم يسمونها الدولار .. وهي مقبولة في كل الديار .. وعلى الأخص أيام الحرب والدمار.

الهمذاني : أنا لا آخذها حتى أعرف مصدرها.

السكندري :سيدي سأقول لك ولا تغضب .. لقد سجلت أغنية بريئة على عودي لإذاعة الحب الكبير فدفعوا لي المال الوفير .. سيدي ..غن معي أو مثل للمسرح والتلفزيون . إن هذا أنفع مما نحن فيه من البحث عن جائزة في علم الغيب .. سأعرفك على وكلاء الكاسيت والفيديو ..

الهمذاني : وهذا المال من الغناء أيها الفاجر .

السكندري : أليس خيرا من الجوع ..

الهمذاني : أفضل الموت جوعا على أن آكل منه .

السكندري : سيدي نسيت أن أقول لك إنها أغان وطنية تحث على الحرب والتقاتل والتذابح .. وهدفها جميل هي ليست أغنيات ماجنة .. وأنت تحب المغازي الحروب .

الهمذاني : لا أعرف في علمي وأدبي أن هناك أغاني غير الموشحات وغيرها من الشعر الرزين .

السكندري : سأسمعك شيئا منها هذه لحنتها حديثا لتلفزيون المعاني الراقيـة الدولـي فـي راوندا من بلاد الزنـج اسمع (يخرج عوده من الزواد ويغني)

اقتلوهم .. احرقوهم ..

مزقوهم .. ادفنوهم ..

اقتلوا إخوانكم

اشربوا الدم اللذيذ

جربوه تعرفوه

&&&

دلعوهم .. قبلوهم

واتركوهم في العراء

الهمذاني : (مقاطعا) هل حقا يغنون هكذا .. إنها أغاني وطنية رائعة تدل على الشجاعة الضائعة ..

السكندري : بل لدي أغنية لاطفال العالم الثالث .. أنا لم أكتب كلماتها ولكنـي لحنتهـا.. هل تريد أن تسمعها. إنها ليست جيدة المطلع فأولها جوعوهم ..اقصفوهم .. إن هذه الأشياء تدر الملايين يا سيدي.

الهمذاني : (يبدأ بضرب السكندري بعصاه جلدا) هل تركتك ساعات لتصل إلى ما وصلت إليه .. لم يبق إلا أن تقول أن تصور أفلاما بساقيك العاريين من أجل المال .. على كل حال هات الدولارات أريد أن اشتري صواريخ أضرب بها الخوارزمي ، فهو الذي جعل الأعداء يضربونني ، وإذا كان لابد من الحرب في زمانهم هذا فإن الأقربين أجدر بالحروب .

(يأخذ النقود ثم يخرج من الكواليس ليعود بسرعة وهو يحمل فوق كتفه صاروخا مهولا بالحجم ورأسه أحمر) أجمع مالا .. تبدو لعبة مسلية إلى أن

نجد ابن هشام .. سآخذ من الخوارزمي بثـاري وأطفـي لهيب نـاري .. إنهـا البسوس النظامية العالمية الجديدة لـــن تنتهي حروبهـــا حتـى نقف علـى الحديدة ..

(مرددا أغنية من أغاني السكندري)

اقتلوهم .. مزقوهم .. احرقوهم .. ادفنوهم (يخرج الهمذاني)

السكندري :(بعد أن ينصرف) الحمد لله لقد جن الهمذانـي، وبقـي أن اتفـرغ أنـا لابـن هشام (يعيد التنكر الكهنوتي ويجلس مع مباخره ثم يخرج عوده ليغني) .

ابن هشام : (داخلا بهلع وهو يحمل باذنجان) سيدي الكاهن .. سيدي الكاهن ..

الكاهن : (راميا العود) سحقا .. ابعد عني ما تحمل .. ألا تعرف أن الجن لا يطيقونه .. إنه با .. با

ابن هشام : سيدي إنه باذنجان ..

الكاهن : (وهو يغطي عينيه) لا تقل اسمه إنـه يطـرد سـلاطين جـاني وإذا لـم تنتـه سلمت رقبتك للهمذاني .. أقذف به بعيدا إنه باذنجان الصرع ومـا أحد منـه قط انتفع .. ومن أكل منه المصقعة يفيق من نومه وبشرته مبقعه ..

ابن هشام : سـيدي الكـاهن مـاذا يعمـل الخضـري فـي موسـم الباذنجـان غـير أن يبيـع الباذنجان .. هل قال لك أحد أني أكتب للمسرح .

الكاهن : أنت مطرود من داري وعليك ناري .. (يقوم ليشتبك معـه) أيهاالباذنجـاني لم طيرت جـاني .. أمـا غرك بـي الهمذانـي .. اخـرج مـن هنـا أيهـا الشـرير البغيض .. وإلا هجوتك بمقذع السباب من القريض .

ابن هشام : (يقذف بالباذنجان بعيدا) عفوك سيدي الكاهن .. أنسـاني خوفـي مقـامي .. وفقدت حسن كلامي .. لقد قيـل لـي أن الهمذانـي يحـارب الخوارزمـي حربـا بعيدة المدى بصواريخ قويـة .. ومـا يسـمونه أسلحة نوويـة .. وأنـا خـائف

على سيدي وباري قلمي ، خصوصا عندما رأيته يحمل صاروخا نوويا وآخر جرثوميا وبنادق عديدة ، وكانت صورة سيدي تزين الصفحة الأولى من الجريدة . لكن علمت أن الخوارزمي أعد له ما اعد من أسلحة الليزر والبيزر .. وقنابل النابلم والمسمار ..

الكاهن : اطمئن، إن سيدك لن يصاب بأذى كل أسلحتهم أسلحة نووية فقط ، وهي لا تقتل ذبابة وليس فيها غرابة ..أما الجرثومية فهي في زماننا هذا عادة يومية لا يموت منها أحد ، فقط إنه يمرض وينزف رعافا .. حتى يصفر .. ويذوي ..وتتبجس جروحه وتدوي، ثم يموت بطيئا على فراشه كما تموت العير ..لا نامت أعين الجبناء الذين لا يتواجهون على الخيل مواجهة الصناديد وكل منهم بحربة عنيد .. وعليهم بزات الدروع من الحديد .. بل الأدهى أنه ليس عندهم أقواس ولا نشاب ولا سيوف ، وكل ما في الأمر أن أحدهم يموت من شدة الانفجارات مهلوع .. ماذا ياترى لو رأو المنجنيق وناره تتطاير للقلاع كالغرانيق .. على حجارة بحجم الأباريق .

الكاهن : (يجر ابن هشام ليختفيا بترقب، بينما يعبر الهمذاني وقد حمل مالا يطيق من الأسلحة ، وهو يدفع عربة ويجر عربة) إنه سيدي ..

ابن هشام : (بتعجب حيث إنه لا يعرف أن الكاهن هو السكندري) أهو سيدك أيضا .. هل كتبك في كتبه مثلي .

الكاهن: (بانتباه) لا أقصد أنه سيدك ومبدعك على ورقه .. أما أنا فلا

ابن هشام: هل رأيت حال سيدي .. إنه يحارب الخوارزمي بنفس مقطوع .. وقد هده التعب والجوع (بحماس) والله لا أتركه وحيدا .. أريد أن أساعده .

الكاهن: هذا أقل ما نفعل من أجله .. على الأقل ما دمنا بانتظار النظام العالمي الجديد .. دعنا نساعده ..

ابن هشام : لقد جمعت الكثير .. ولا أدري ماذا أفعل به (يدخل الكشك ويجر بالة الدولارات) إنه مليار دولار .

الكاهن : سحقا محقا .. أجمعت مليار من بيع الخضار .

ابن هشام: لا ياسيدي ، بل عملت جاسوسا لدى الخوارزمي ، أملي عليه ما يفعل سيدي .. فيفرح هو واضحك لفرحه .

الكاهن : (شادا شعره) إذا فأنت سبب هزيمته وبرود عزيمته .. هل حقا عملت جاسوسا عند عدو سيدك .

ابن هشام : لا .. ليس تماما .. هو فقط يسألني أسئلة عن سيدي واجيبه عليها .. وعملت مراسلا (للخوارزمي سبيس شنل) أبعث لهم عن أسلحة سيدي أولا بأول ، وأحصل على المال من فصاحتي في نقل الأخبار وإبلاغهم الأحوال .

الكاهن : أنت تدمر سيدك ،، أنت تحت عقوبة القانون بالخيانة العظمى حيث يحل تقطيعك إربا قبل شنقك لما أرسلت من معلومات عن سيدك .

ابن هشام : أي معلومات ؟

الكاهن: المعلومات ذات الأهمية .

ابن هشام: اطمئن ليست هناك معلومات خفية .. ولا ذات أهمية .. كل شيء ما خلا الله باطل .. هذا الزمان .. من كان به خائنا .. أمن أن يخان . وأثار حوله نار بلا دخان ..

الكاهن: المهم الآن .. ولكي تزيل همي .. أخبر سيدك عن الخوارزمي .

ابن هشام: لا أريد أن أخيف سيدي.

الكاهن : وهل تعرف شيئا لا يعرفه سيدي ؟

ابن هشام: نعم لقد أعد الخوارزمي فرقة كوماندز محترفة لقتله يوم الجمعة..

الكاهن: سحقا .. وسكت على ذلك أيها الإمعة .. هل يعقل أنا الكاهن ولا أعرف .. أم أنك من كهنوتي تغرف وتهرف

(تسمع جلبة وأنين)

الكاهن : اهرب إنه هو قادم .. دعني أساعده .

ابن هشام: (وهو يختفي) أسألك بالله أن تفعل .

الكاهن : (يصلح السكندري من وضع تنكره)

الهمذاني : (يدخل ممزق الثياب في حال يرثى لها مثخناً بالجراح، يبحث حول الشجرة عن السكندري ثم يتجه للكاهن الذي لا يعره انتباها) أيها الرجل .. هل رأيت صاحبي ..

الكاهن : لم أره ولكني في البدع أضرب لك الودع ..

الهمذاني : هل أنت كاهن البقاع الذي ذهب إليه ابن هشام الشجاع .

الكاهن : وعندي من العجب ما يجعل القمر بدرا في أول رجب .. لا شك أنك الهمذاني الذي أبدع ابن هشام والإسكندراني .. وجئت تنشد علمي في حربك مع الخوارزمي .. لقد كتبت ذلك في التعليق على الأخبار في إذاعات الرجال الكبار وقلت أن الحرب سجال .. وقد يكسب الحياة من يخسر النزال .. قل لي يا فصيح ما حالك مع صاحبك الخوارزمي القبيح ..

الهمذاني : تعني الخوارزمي .. أذله الله بالذل الكبير، لقد نازلني أشعث أغبر وكله شر مستطير .. وأطلق علي الكاتيوشا فضعت بالطوشا .. لكنه ما فرغ مني وجردني من سلاحي حتى بان له عدو فنازله وجند له وأخذ منه ما أخذ مني فخسرت أنا الهمذاني كل المعاني وخسر الخوارزمي مجاهدة عزمي .. ولو أنه أجل منازلتي ونازل عدوه الآخر لكان به ظفر .

الكاهن : هل أغني لك قول زهير يا سيدي // وما الحرب إلا ما علمت وذقتم .. وما هو عنها بالكلام المرجم // .. أم إن أغنية تلفزيون رواندا الدولي .. أحب إليك ..

الهمذاني : (وهو يقوم) والله إن صوتك كصوت الفاسق السكندري .. لا تغنِّ .. لقد جفت أذني من الطرب ، وكأن وترا في صوت السكندري انقطع وخرب .

الكاهن : السكندري السكندري .. إنه فنان عظيم تبثه إذاعات العالم .. كثير المغانم .. قليل المكارم ..

الهمذاني : أريد أن أعيده إلى مكانه في مقاماتي وأجمعه مع المنبئ عن شهاماتي علم الأعلام عيسى بن هشام .. وأحارب حر ب القلم .. بعد أن لم تنفع حرب السيف .. وأضعنا اللبن في الصيف ..

الكاهن : حرب القلم تعني حرب الفقراء والمهزومين .. يالك من ناكص على عقبيك .. وتهرب من حتفك لحتفك .. إنك لن تظفر بابن هشام لأنه مربوط بالحب إلى أن يأتي أمير خراسان للحج .. وقد فرت حبيبته بعد الفتنة مع والدها الأمير إلى هراة .

الهمذاني : إذا أستخلف الله فيه وفي السكندري ، وأرمي مسودة كتابي في غرين غري .. وابدأ أؤلف كتابا عن الحرب في البقاع .. ليعتبرمن لا يرتاع .

الكاهن : لالا تمزق كتاب المقامات الخالد .. هو ليس لك بل للتاريخ ، ودعني أبحث لك في سحري عن صاحبيك (منصرفاً) فقط . عدني أنك لن ترمي الكتاب أو تمزقه ..

الهمذاني : وما يعنيك أنت أيها الكاهن من أمر صاحبي والكتاب .. أم تراك أشفقت علي من الفقر والاغتراب .

الكاهن : (باستخفاف) أيها المحارب بالقصبة والمحبرة خذ هذه ألف دولار أحضر عشاء من أطايب الهمبرجر .. مأخوذة من أعلى الفقار ، وعد لتجد صاحبيك في مكاني ..

الهمذاني : (يأخذ الدولارات ويذهب) سأمدحك مقابل مالك .. عندما تترك الكهانة وتتحسن حالك ..

(الظلام)

اللوحة الرابعة :

يتقدم ابن هشام من كشك الخضار إلى المكان متورايا ويقف أمام الكاهن .. بينما يكون الكاهن يغير مظهره ليصير السكندري .

ابن هشام: (من الخلف) أنت أيها المارق .

السكندري: (وهو يهم بالالتفات إليه) ابن هشام والسكندري كاهن البقاع كلاهما ضاع .. وسيدك غاضب .. وعلينا عاتب وإذا لم نرضه سيمزق كتابه .. ونحن في خطر ، فعلينا أن نعزم أمرنا ونلحق بسيدنا ، لقد أثرت به الهزيمة بعد أن سلب كل قيمة وقرر أن يؤلف كتابا في المغازي .. وربما قذف بمقاماته في غرين غري ، فلا تعرف بعد مماته .. إنه يحارب حرب القلم إزاء الفن والأعداء ، وعلينا أن نكون معه في أي كتاب شاء ، وقد أرسلته ليحضر الهمبرجر حتى أراك وهو يحسبني الكاهن .

ابن هشام : لا أفهم ..

السكندري: (برنة حزن) .. لا كاهن في البقاع ولا من ضاع ، أنا اخترعت الكاهن والحرب .. أنت وأنا شخوص ورقية ربما ضعنا في متاهات التاريخ .. فلا تعرف بنا الأرض أو من في المريخ .

ابن هشام : وحبي .. واعتصار قلبي .. ما ذا أقول لبنت نية المحقرصة في خراسان .. هل أقول إني خائن العهد والوعد .. وإني ورقي من مقامات الهمذاني : لا والله سأسير وحيدا فدعني يا سكندري وشأني .

السكندري: إنك خنت الهمذاني .. وأحببت محبوبته وتجسست عليه لحساب الخوارزمي.. ولولا خيانتك ما فتر عزمه وعزمي .. لقد حاولت إقناعه بأن يتركك لأكون بطل المقامات وبفني سأبعدها عن السآمات لكنه رفض ..

ابن هشام: على رسلك يا سكندري .. أما أني تجسست عليه .. فقد فعلت بجهل .. وأما أني عشقت معشوقته وسلبتها إياه فهذا حيف .. لقد رآها هو في خرسان قبل أن تنتقل إلى هراة . لأني ساكن ضميره ومستودع أدبه وسريره فقد وضعها في قلبي عندما كنت في الكتاب .. وعندما فررت من كتابه وجدتها في قلبي .. وحاولت إعادة جوهرة الكتاب لكنها كانت عقدته .. إن الأميرة المصون في وشائج قلبي ، وجئت أبحث عن طب لدى كاهن البقاع .. لكنك مثلت علي وأفسدت طبي فقد تكون أنت من خان سيدي وليس أنا .. أنت أردت لي الموت في الحرب .. لقد وضعت كشكي فوق التل المكشوف في مهب الرصاص . ولقد اخترقت قلبي طلقات المدافع .. أنت فقط نسيت أني ورقي ..وأني لا أموت ..

(يحضر الهمذاني. فيتجهان إليه ويقبل كل منهما يدا من يديه)

الهمذاني : ابن هشام .. ماذا فعلت بي وبنفسك .. وكيف بالأمور العالية خانك حسك .. أي بعد .. وأي فراق .. أنت يابن هشام من قلبي وفي قلبي .

ابن هشام: أخذني الهوى والغرام .. وأنت عليم الهوى والغرام .. وتبعت قدمي إلى خراسان إلى كاهن البقاع فقيدني في تلك الأصقاع .. ولم أكن أعرف أنه السكندري عوين الشيطان، ولو عرفت لقذفته بكبير الباذنجان .. وربما دلقت عليه المصقعة من حلل القلي المربعة ، عذرا ليس لدي ما أخفيه إنه الهوى

الهمذاني : ويحك يابن هشام .. هل عشقت بنت أمير خراسان .. التي انتقيتها لتكون زوجتي .

السكندري : (مهلا).

ابن هشام: (بغضب) اسمع يا همذاني .. أنت ألفتني .. لا عجب وأنت خلقتني لا عجب .. أما أن تعشق عرسي فقد صار عليك الغضب .. أنت تسلبني ذاتي في ذاتك

.. وتنسى أني لست من دعاتك وربائبك كهذا الأحمق الحامل عوده على ظهره .

الهمذاني : ما هذا يا عيسى .. هل تطمع في خطبتها ؟

ابن هشام : عيب يا همذاني .. تلك امرأة وليست جارية من الغواني ..

السكندري : كيف تجرؤ على رفع صوتك على سيدك ؟

ابن هشام : وكيف يجرؤ هو على سلبي من أحب .. وسيدي هو كاتبي ومن وضع الأميرة في قلبي .. وعلق على صدرها جوهرة الكتاب .

الهمذاني : أيها الأحمق .. كان دورك أن تتبع السكندري .. وترى حيله وألاعيبه وتوصف خطبه وأعاجيبه .. لم يكن دورك أن تفلت في حل روحك .. وبالحب تبري جروحك .. وليتك أحببت من بعيد .. إن من تريدها هي من أريدها أن .. أنا خرجت عن طورك والله لأكشطن اسمك من الكتاب .. وأتجاهلك في غياهب الغياب ..

السكندري : افعل يا سيدي .. اكشطه من الكتاب ودعني أريك العجب العجاب .. سأمليك الأغاني وسيقول الناس فيما بعد الأغاني للهمذاني بدل الأغاني للأصفهاني .. أليس رائعا أن أمليك أغاني طلال ومحمد وعبدالمجيد عبدالله وعبدالوهاب وأم كلثوم ثم خادمك المطيع السكندري .. لقد تعلمت أغنية ((أهلا بمن زارت ولا همها شيء)) .. وأغنية عُذيب اللمى .. ((ما أكلمه)) .. ((وعلى ميري)).

ابن هشام : (بتحد ظاهر) اسكت أيها الصعلوك .. وأنت يا همذاني لا تلمني لعشقي لبنت نيّة المربوطة بالحقرص بقرص .. فليس في علمي غيرها ، أما أنت فالدنيا أمامك واسعة والنساء كثيرات .. تزوج من تشاء ..

الهمذاني : (جالسا بيأس) لا أمل فيكما أفسدتما الكتاب .. وأفسدتما عملي، اجلسا وكلا من طيب طعام الأقطار الذي لا يباع إلا بالدولار إنهم يسمونه الهمبرجر ويلذ

أكلـه بالكاشـوب والماسـترد .. يعنـون بـالأول البنـادورة وبالثـاني الخـردل .. تذوقوه قبل أن نغـادر العصـر والمصـر لقد ضـاق بـي الحـال ولـم يعد معـي مـال ..

ابن هشام : (وهما يلتهمان الطعام مع الهمذاني) وستأخذ مالك إلى هـراة لتبنـي ببنـت أميرها ..

الهمذاني : هذا شأني يابن هشام ولم أكتبه في ذاكرتك .

السكندري : اعطه المال وإلا أخبرته من أين أتاك .

ابن هشام : (بخوف) خذ المال .. أرجو أن يكون لك منـه الموت الزؤام .

الهمذاني : هل هو مال حرام .. أم حلال يا بن هشام؟

السكندري : هو لك حلال يا سيدي لقاء عزيمتك وإن كان سبب هزيمتك .. ربما كان ابـن هشام عينا للخوارزمي ..

الهمذاني : (متجاهلاً) وأنت هات ما معك قبل أن تدخل الكتاب ..

السكندري : (على مضض) تفضل يا سيدي .. ولو أنه مـن عـرق جبينـي وعمـل يـدي، ولكن حافظ عليه إلى أن نعبر العصر والنظام الجديد فإنهم يتحاربون في بلاد ما وراء بشاور حربـا لـم يـر المسـلمون مثلهـا .. ونحـن بحاجـة إلـى المـال لشراء صواريخ سنقر أو غيرها لأنها شائعة في بلاد ما وراء النهر .

الهمذاني : هـذه المـرة لـن أشتري صاروخـا بــل طـائرة ، فمـا يــدري الخوارزمــي إلا والهليوكبتر تطلق عليه صواريخ سنقر فيخر صريعا في الفـلاة ، وقد فـارق الحياة ثم تتلقفه الطيور الجارحة من الكلاب النابحة ..

السكندري : (بخبث) ونعرج على هراة لترى من تحب يا سيدي ..

ابن هشام : سنرى إن كنـا .. ساجعله عرسا في ارقى الفنادق ..
ليعرف أبوها أني في حبها صادق

السكندري : نعم سيدي . . وبعد حضور العرس هل تعتقنا يا سيدي ..

ابن هشام : وإذا اعتقتنا يا سيدي قد أعود أنا إلى فينيقيا وأبحث عن كاهن البقاع الحقيقي .. ليرقيني من حبي ..

الهمذاني : انتما لا تحتملان .. لقد خرجتما عن طوعي .. وأحسب أني أخطأت باسناد الكتاب إليكما .

ابن هشام: سيدي ومولاي .. أنت اضطررتنا للخروج عن طوعك .. وقد آن لي أن أقدم لك اعترافي .. لقد كنت عينا للخوارزمي عليك حتى هزمك .. ونحن ولا شك أننا فرحنا بهزيمة الخوارزمي لأننا بدون قرار في كل ما فعلناه .. سيدي أنا وهذا السكندري قرأنا الجريدة ورأينا التلفزيون .. وعرفنا شيئا هاما أكبر من مقاماتك المطولة وهو أن اللغة فكرة وأن الأفكار فقاعات صابون متطايرة .. وأننا نجري وراء تلك الأفكار المتطايرة لنصف قرن .. ونظام عالمي لم يقرره لنا أحد فعلا على أرض الواقع .. لو قال أحدهم ازرعوا يا عرب زرعنا .. ولو قال لنا أحد احفروا يا عرب حفرنا .. أما وقد قيل لنا ارقصوا فقد رقصنا .. ثم رقصنا رقصات حرب كثيرة لم نعرف من نحارب أو يحاربنا .. ولم نترك ليوم واحد بلا حرب لنفرغ لشأننا .. إن الخبز ينضج أكثر يوم تقلبه الخبازات .. والحب بلا محبوب مرض عضال .. ونحن وأنت يا سيدي كتاب ألفتنا ونسيتنا في مقامات مسجوعة لا يحسن قراءتها تلاميذ المدارس ..

الهمذاني : (بغضب وانفعال لا يستطيع كتمانه) اسكت يا عيسى بن هشام إنك تفسد أفكار هذا الفنان المسكين وتدهوره معك في مقولات الجريدة.

السكندري: سيد .. هل أغني لك أغنية تلفزيون راوندا أم أطفال العالم الثالث .. أم أسكت ؟

ابن هشام: لا نريد أحداً يغني لنا أغنية بل أن نترك نعمل لمصلحتنا .. لمصلحتنا العامة ليس للافكار المتطايرة .

السكندري: عندما تحتد لهجته ، هو يريد أن يسمع أغنية تلفزيون راوندا الفضائي .. إنها تهدئ أعصابه. لقد جاء من جنوب فنيقيا . وعبر ما بين النهرين .

الهمذاني : ماذا تريدون لأرى إن كان يناسب ما أريد .. كل شيء إلا الزواج من أميرة هراة المربوطة بالحقرص .

ابن هشام: أنا وهذا السكندري نريد أن نذهب بحالنا .. لم نعد شخوصا في كتابك المقامات بل اسأل الناس إنهم يعرفون ابن هشام أكثر من الهمذاني .. نريد أن نذهب إلى الأرض المسالمة بشرف لنكون قرب السلام .. نريد عملا يدر علينا بعض المال ، وهذا لا يتم إلا بالبطاقة المختومة بالرقم ، وقد حصلت على رقمي العالمي المصنف في كل مكتبات الدنيا .. أنا عيسى بن هشام في مقامات الهمذاني.

السكندري: وأنت ياسيدي لك مستقبل بالرقص ، أما أنا فمستقبلي في الغناء والحمد لله فإن الأغاني الغريبة التي اكتبها تصلح لمونتاج التلفزيون بما يبهر العيون وبالذات عندما أقول نار ساقيك نار مشتعله ..لقد احترقت الشاشات من الحب العاطفي باللحم الطري.

المهم الناس ملت الحرب .. بل لقد انتهت الحرب إن أحداً لا يحب قتل الأبرياء من قومه ، لكنهم لا يمانعون بقتل الأبرياء من الآخرين .. هو الحب من طرف واحد يا سيدي .. انت تحب الفن والرقص حتى وان اعتمرت العمامة لنعمل ونعيش.. الحب معدة جائعة .. سنعمل في شركات الإعلان وسنغني ما طاب لنا الغناء وسيصير عودي العباسي هذا جيتارا ..

الهمذاني : (بتعجب ولكن بهدوء) لقد سمعت كل ما قلتاه ، ولكني لم أفهم منه شيئا .. فتلك ألفاظ وألفاظ .. وأنا معكما كالقارب التائه في لجة البحر يأخذه علو وانخفاض فصلا لي قولكما لأحقق رغبتكما

السكندري : لك الشكر يا سيدي على مننك .. احزم وسطك عذرا أقصد احزم أمرك لأقول لك بالجمل الموسيقية ما نعجز عن قوله بفخامة كلام المقامات العلية .. اسمع يا سيدي ..

جنية يا جنية = بالحقرص بقرص محمية

والبسة السوداء نطت = نطت .. ديك اللولية

وطار العصفور أبو حني = من حلوه للبرحية

وفي ليلة قبل يومين = غنوا لك سامرية

طب الزار بوسط النار وأكل الجمر

وقال : أحـوه .

ابن هشام : (بفهم كامل) نعم هو ذاك يا سيدي الهمذاني : .. لم نقصد أكثر من ذلك .. إننا واضحون جدا .

الهمذاني : يا لكما من ماكرين .. لمَ لمْ تخبراني ذلك من قبل .

السكندري : خفنا أن تمزق الكتاب فنذهب في العدم .. ولا يذكرنا أحد في الحداثة من القدم ..

ابن هشام : هل اقتنعت أن تهبنا حريتنا ياسيدي وتذهب إلى سلطان السجستان بدوننا .. لقد أرهقتنا من أمرنا عسرا وما عدنا ننفع في العير ولا في النفير .. لقد فسدنا وأنت بالرجال بعد الحروب خبير ..

الهمذاني : انتما وما تريدان .. ولكني لن أصحبكما إلى حرب أو سلام ..

السكندري : لا أدري لمن أغني بعدك يا سيدي .. لقد أوقفت أوتاري عليك .. فليتك ذهبت معنا ..

ابن هشام: وأنا لن أعرف لمن أقرأ مقاماتي في ملاهي النجوم الخمس .. حيث الموبقات لكنه قدري يا سيدي .

الهمذاني : (حزن ودموع) والله إنكم كولدي لكني لن أجعل أهل القرون القادمة يذكراني بفحش أو ظنينة .. اذهبا وفيّ غصة الوداع، وإن أردتماني فأنا في هراة مستقر وطيب بي المقام .

السكندري : (يقبله مودعا) دعني أغني لك أغنيتي لتلفزيون "البوب لو "

الهمذاني : (بغضب) لا اذهب إلى الشيطان .

السكندري : (بينما يبتعد الهمذاني : يغني)

يا أيها الهمذاني يا ما شنفت آذاني
كلماتك صخر جلمود لا تفهم في زماني
وأنا أحب الحياة ولها مالت أغصاني
اذهب إلى ما تريد لكن دعني وشأني
حب حرب موت جوع كلها عندي أغاني

ابن هشام: يالك من ناكر للجميل .. بعد أن أعتقك تسخر منه .

السكندري: أي جميل للهمذاني .. عريت ولا كساني ، وعطشت وما سقاني ولكنه دللك في مقاماته وعللك .. أما أنا فشردني ورماني .. وجعلني أضحوكة زماني .. وفي كل مرة تكشف سري وتفضح أمري، فأفقد عيشي وينتف ريشي .. فأتصعلك وأتمعلك مع زغب الحواصل لا ماء ولا شجر .. ولولا الحرب وما تقلبه من أوضاع الناس وحاجات التلفزيونات لعملي الفني ، لوجدتني على قارعة الطريق كمن قذفه البحر على ساحله غريقا . انظر لقد أعطيته الدولارات وأخفيت الدينارات وهو لا يدري أن هذي أثمن من تلك ..

ابن هشام: أخدعت سيدك ولم ترعو فاله .. بل وسرقت ماله .

السكندري : ليس هذا ماله بل ما كسبت من العرافة والصرافة في سوق الحرب السوداء .. وسأعيلك من مالي ولكن لا تذكر قنابل الجان .. نعم الباذنجان .. ولا المصقعة من الحلل المربعة .

ابن هشام : ماذا ستفعل .

السكندري : سأكون العراف والصراف .. وراعي الخراف .. وما تشاء .. ولولا ما كنت افعل يابن هشام لم تجد العشاء (يعطيه شيئا) فكل من تمري ولا تعصي أمري .

ابن هشام : ويحك أأفك قيدي من الهمذاني . لكي أجعلك سلطاني .. وأعصي أمره لأطيع أمرك .. لا والله ما كان ذاك أيها الماجن .. لقد قلت لي أنك ستغني شعري ، وتشهر بالتلفزيون الفضائي أمري لكننا لم نتفق أن أكون خادمك وملازمك ..

السكندري : إذا عد لسيدك في غياهب الماضي واتركني فأنا عن حالي راضي.. أتدبر أمر مآلي .. قد يجد عبدا روميا أو فارسيا يجعلك تقص أقاصيصه على لسانك ، فيهدأ جنانك ، " لعن أبو شيطانك " تحمل حتفك على كتفك وأنت لا تدري ماذا تريد .

ابن هشام : نعم ماذا نريد ؟

السكندري : نحن لا ندري ماذا نريد .. ولا نعرف كيف نعرف ماذا نريد .. وننتظر حضننا برنين الهاتف أو رسائل البريد .. سحقا محقا يابن هشام .

ابن هشام: بخ بخ بخ .. هذه السحقا محقا من عباراتي ولا أريدك أن تستعملها بعد اليوم فقد أصبح هناك حقوق تأليف .. هل تريد إفساد أدبي ولغتي الجميلة بإدراج عباراتي في لغة النبط والتخاريف .

السكندري : إنها لغتي كما هي لغتك .. وهي حق مشاع لكل من أكل وشرب واشترى وباع .. لما عينت نفسك حارسها وحاميها وكلناحراسها وحماتها .

ابن هشام : لا .. أنا لا أسمح لك بمساس لغتي .. ما يدريني لعلك من الروم أو الفرس أو النبط .. ابعد عن لغتي .. هي وعاء فكري وتسهيل أمري .. أم أنه قد خدعك بي وغرك بأمري المؤلف والمخرج .. فتطاولت على الهمذاني وابن هشام .

السكندري : وأين هو فكرك وأمرك .

ابن هشام : حقيقة لا أدري ..

السكندري : سحقا محقا قلت لك إننا لا ندري ، ويوم ندري ..ستكون لغتك لغة العالم .. تعال لتغني معي في ملهى الطاسة الصلعاء .. إنهم ينقطون الكثير .. ومدير الملهى ستعجبه تاريخيتك وأدبك وقد يجعلك نمرة للسواح الفرحين بمنظر الروبابيكا .. وماذا يفعل المطرب الفنان مثلي والممثل الضائع مثلك .. نحن بقايا حافظ الخيل شكسبير لسنا في العير ولا في النفير، لا في المقدمة ولا في الساقة ، لأن دورنا أخطر من قنبلة الصين النووية .. ألا تشعر باشعاعك يحرق من حولك ..

ابن هشام : (بذهول [ويتزامن الكلام مع تداعيات السكندري]) يا لما فعلته بك الحرب الطاحنة .. إنك تبز سيدي خطابه .. اسمع لم يبق لي إلا أن أذهب معك .. بل سأرقص على أنغامك .. أنا أحبك أيها الفنان الجميل أكثر من ما يكل ومادونا بل أكثر من طلال ومحمد عبده .. بل أكثر من المرحوم السندي الذي غنى للفارس الحمداني . أراك عصي الدمع شيمتك الصبر .. أما للهوى نهي عليك ولا أمر . (تسمع أغنية السندي من الخلفية).

السكندري : ماذا جرى له وغيره .. هل أصابه مس من حقرص بسم الله .. لا حول ولا قوة إلا بالله . (بينما يتداعى ابن هشام يعزف أيضا السكندري على عوده بعد عبارات ابن هشام) .

اللوحة الخامسة :

(ختامية)

الخلفية مدينة عصرية مسقطة من جهاز العرض .. على الرصيف يقعد عيسى بن هشام والسكندري ممزقي الثياب ..الجو عاصف ويبدو أنهما جائعان يخرجان رغيفا كبيرا ليقتسماه ويضعان صحنا من الملح كآدام له ويشرعان بالأكل ..

ابن هشام: (وهو يغمس الخبز بالملح) ملح جريش .. هلا أشتريت لحما وجريش .

السكندري :(باستياء وسخرية تتحول إلى خطاب ساخط في نهايته) سنأكل الفالوذج بدهن الفستق بعد تيس ندي الأعطاف شواه طباخ على جمر أحمر .. بعد النعمة في الخان العالي المسمى بالنجوم الخمس .. حيث يسير الناس بهدوء ويهمسون همس .. أنت .. أنت.. أنت.. أنت.. رفعت عقيرتك بصحراويتك المنسية يوم غنيت (يقلده مغنيا غناء البادية)

يا مزنة غرا من الموسم مبذار

واليا جذبنا من بعيد رفيفة

ترعى بها قطعاننا سر واجهار

ومن دونها نروي الغلب والرهيفة

(متساءلا)

ماذا كانت النتيجة .. ها نحن على الطريق نأكل الملح مع الخبز

هيا يا رجل الأدب .. اطعمنا واسقنا .. أم أنك كسيدك الهمذاني

ما إن أصاب نعمة حتى امتلا علينا نقمة ..

ابن هشام: (بخذلان) لا .. لا تغضب يا سكندري كنت أقول بلل الملح ليسهل بلع صخره القاسي الذي ما دقه مهواس الملاح .. ضع في مائي ملحا فقد طفح بي الصديد من القراح .. أنا أبكي نفسي لا أبكيك يا سكندري .. كنت مليئا بالحب فملأني الكره .. كنت أحب الحياة فتمنيت الموت .. إن مشكلتي ومشكلتك يا سكندري أننا أوراق خالدة .. أعتقنا الهمذاني ولكننا بقينا عبيدا لمقاماته.. أنسيت أننا كنا نغني بقوت يومنا .. أليس جديراً بنا أن نغني الآن ونعيش .. أعاودك الحنين إلى الهمذاني .. لقد كشفت أمرنا بفعلك وأنت خارج طورك .. لا تكثر لومي بالله عليك .. ما يصيب الفتى مكتوب عليه ، لنعد للبحث عن سيدنا الهمذاني ..

السكندري: سيدك الهمذاني .. آه .. سيدك الهمذاني بين أعطاف الدمقس والحرير وبجانبه أميرة هراة .. لقد أخذ مجداً يفوق مجد الخوارزمي .. إنه لن يعرفنا .. فهل نموت في أودية القوقاز إلى هراة أملا أن نجد الهمذاني .. ألم نقل له اعتقنا لوجه الله فاعتقنا .. وهاهي تمر ألف سنة ونيف على تلك الأحداث لعله مزق الكتاب .. ونعم بأميرته الميسورة ..

ابن هشام: لا أحسب الهمذاني : الآن في هراة ولا عند السلطان وأميرته .. لقد تغيرت الحال فتسكع الكتاب في المهرجانات من مهرجان لمهرجان ولم يعد لديهم وقت يقضونه في التصنيف والتأليف ..

السكندري: أتعني أنه قد يكون معنا في الفندق ونحن لا ندري .. وربما أطال المقام في الفندق يوما أو اثنين لعجزه عن دفع قيمة تذكرة الطائرة فطردوه من غرفته إلى الطريق .

الهمذاني : (قادما من خلفهما) نعم لقد طردت أنا وعشرين من أهل الأدب وكتاب الدواوين من الفندق .. ليس لدينا تذاكر طائرة .. وسنسير مشيا على الأقدام إلى مهرجان فينيقيا .

ابن هشام : (بسخرية للسكندري) إنه يريد مرابع حربة في البقاع مع الخوارزمي الذي رماه بنار الكتيوشات وأضاعه بالطوشا ويوم أحرقه النابلم وتشرد مع المنفيين والجياع ..

الهمذاني : أنا لست في مقام من يجادلك يا بن هشام ..

السكندري : (بتعطف ظاهر) خسئ أنت في مقامك الكبير .. ونحن من ورقك (مخرجا تذاكر طائرة) لقد ادخرت بعض تذاكر الطائرات وستصحبنا إلى مهرجان الثقافة في اليونان..

الهمذاني : أيقبلوني هناك .

ابن هشام : (بتأكيد) بل ويفرحون بنا ويعطون كل منا ضيعة وجارية .. لم تعد الثقافة هذه الأيام أكثر من مهرجان .. ولم يعد الأديب أكثر من كائن مهرجاني .. يهرج ويمرج (مؤكدا) لنهرج ونمرج .. ونلتق ونفترق .. فنادق ونعم لم تكن لغيرنا في عصر السجستاني .. لا كان السجستاني يا همذاني .. إننا في زمن خارج التاريخ والناس.. نحن كائنات غير فاعلة،لنعمل ما يعن لنا ولنتسكع ما وسعنا التسكع في الخمس نجوم .. ولا عجب إن أكلنا الطعام عندهم في آنية الذهب .. وربما فزنا بجوائز نوبل..

السكندري : وستكتب يا سيدي تمثيليات التلفزيون التي لا تنتهي ، وسأغني أغاني "الكلبز" .. ولكن حذار يا سيدي أن تصحو من الحلم وتعود إليك أفكار جائزة السلطان .. عش العصر في أي مصر .. واكتب الشعر الهزيل بدل السمين .. أما أ نت يابن هشام فمثل الدور الأول وسأغني مقدمة المسلسل

ونعيش .. قلت لكم هذا قبلا وما صدقتم .. إن المطلوب أن لا يصحو أحد من حلمه .. إنكم إذا صحوتم فستكون الفاجعة ..

(تنتهي الإضاءة إلى ظلام ويصحو الهمذاني ، وبين أشيائه .. يعم نور محدد يتوهج شيئا فشيئا)

الهمذاني: (مستيقظاً وهو يصرخ)لا .. لا .. لا.

(يبدأ بتمزيق المقامات) ياله من حلم .. لن أترك هذه المقامات لمن يعبث بها بعدي ..

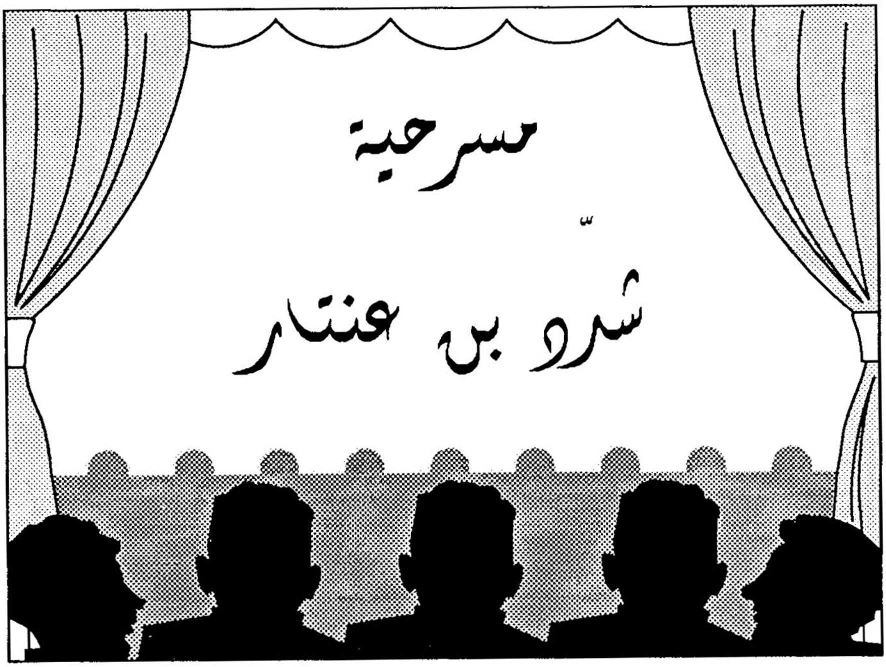
(أغنية ختامية بإطار قديم مع تلوين الضوء)

تحفة الدهر مقامات البديع

أدب راقي وإتقان صنيع

قد نشرنا الفن في أوراقها

باقة مثل أزاهير الربيع



ـــــــــــــــــــــــ راشد الشمراني

(نسمع أصوات طرب وضحكات المحتفلين المجلجلة النشوى تأتينا من داخل قاعة المسرح إلى الخارج حيث يبدأ الاحتفال من الخارج(١) بحيث يمنع دخول المتفرجين إلى قاعة المسرح إلا في ساعة محددة. يتجمع الجمهور عند بوابة المسرح، تبدأ طقوس الاحتفال. يختار لون شعبي غير عنيف فيه من النشوة والتراقص الشيء الكثير.

عند فتح باب المسرح للجمهور يكمل المحتفلون احتفالهم وهم يرحبون بالجمهور حتى يطمئنوا على تكامل الجمهور. القاعة مغطاة من فوق رؤوس الجمهور بقماش أسود يتدلى جانباه فقط بينما واجهته مقصوصة والجانبان محاطان بالقماش الأبيض بمسافة تسمح للممثلين بالوقوف والتحرك بحرية خلفها. المسرح عارٍ إلا من قطعة قماش بيضاء في الخلفية. أضواء القاعة تخفت بعد تكامل الجمهور ليختفي المحتفلون خلف قطعتي القماش على الجانبين. تظلم الصالة تماماً ويبدأ الاحتفال على جانبي الصالة (خيال الظل) نرى أشباح الاحتفال ما زال مستمراً من خلال الإضاءة الحمراء المسلطة من الخلف. يختلف نوع الاحتفال ليصدح المغني بأبيات(٢) لعنترة بن شداد بينما يتراقص القوم.

فترة زمنية تمر على الاحتفال ويتجنب إطالة هذا المشهد وأيضاً عدم ابتساره. ثم فجأة تدوي صرخة مفزعة مع إظلام الصالة الكامل. تسلط بقعة ضوء على ركن المسرح الأيمن لنشاهد شجرة جرداء مقيد عليها ثلاثة من العبيد (شيبوب، مُقْرِي الوحش، عروة بن الورد) ينزل من جميع الصالة صوت كالرعد).

الوحش: إذا لم تحلوا اللغز تركتكم تموتون من العطش.

شيبوب: أقسم بأنا لا نعرف...

مُقري الوحش : ماذا ستجني لو متنا عطشاً؟

عروة بن الورد: سوف نعطيك كل ما لساداتنا من نوق العصافير التي جلبها عنتر من أرض النعمان بن المنذر مهراً لابنة عمه عبلة.. ناشدتك رب السماء أن تدعنا نبل ريقنا..

الوحش: (ضحكة مجلجلة) ما هو الشيء الذي يمشي في الصباح على أربع وفي الظهر على اثنتين وفي المغرب على ثلاث.. (يستمر في ضحكه) (الثلاثة يتلوون في

وثاقهم يكادون يهلكون ظمأ).

(نرجع للاحتفال على جانبي الصالة ولوضعها السابق تماماً مع إلغاء إضاءة المسرح وموت الحركة فيه).

(يصرخ المغني بأغنية جديدة ورقص جديد، ويلاحظ أن هناك تشكيلاً متطابقاً تماماً على الجانبين، وهو لرجل عليه سيماء الوقار والهيبة يعتلي مصطبة في وسط الاحتفال ويتكئ على عصاه جامداً كالتمثال.. أيضاً يتم التشكيل للاحتفال على الجانبين بشكل متطابق من حيث الرقص، كأنما هو مشهد واحد يعرض على شاشتين مختلفتين. هناك راقص يستأثر بالنشوة الكاملة على الجانبين وتسمع خلال رقصه كلمات الثناء على رقصه وتثنيه ومناداته بلقبه وأحياناً باسمه أمثال (عاش مكهرب أبو الفوارس). (عاش واقف يا حامي بني عبس ونبيان.

(يستمر الاحتفال، لنرجع فجأة كما في المرة السابقة لخشبة المسرح لنجد العبيد الثلاثة قد حلوا وثاقهم متجهين لمقدمة المسرح متهالكين من الظمأ يشيرون إلى آخر الصالة حيث الصوت المجلجل يضحك من جميع أرجاء الصالة).

الوحش: إذا لم تحلوا اللغز شربت ماء غدير ذات الآصاد كله وتركتكم تشربون بول النوق العصافير (تجلجل ضحكاته المترددة في أرجاء الصالة).

شيبوب: والله لو أن أخي عنتر في أراضينا ما تجرأ علينا هذا الحقير.

مقري الوحش: وأين عنتر يا شيبوب؟ ومن يخرجه إلينا من عند زهير..

عروة: دع عنك النواح كالنساء يا مقري الوحش... فلا بد من المسير إلى سرداق زهير وأخبارهم.. فالموت عطشاً لن يفرق بيننا وبينهم..

شيبوب : عروة بن الورد يقول الصواب. فكلنا نشرب من غدير ذات الآصاد فإذا لم ينقذونا من هذا الوحش فالموت لهم ولنا بالمرصاد.

مقري الوحش: فإذن إلى سرادق شيخنا زهير لنوقفه على الحال لينقذ من تبقى من الأنفس والحلال..

(يضاء الاحتفال الجانبي بدرجة صوت أقل من الأولى ويستمر الاحتفال، بينما إضاءة

الخشبة كما هي لنرى عنترة يخرج من زاوية المسرح، يتثنى بنعومة وبجسد رقيق حاملاً صينية عليها ثلاثة أقداح متجهاً للعبيد الثلاثة..

يهجمون على الشراب ويعبونه دفعة واحدة بينما يتراجع عنترة في فزع أنثوي من هول ما رأى).

شيبوب: أدركنا يا ابن أم فقد هلكنا عطشاً.

مقري الوحش: أخبر وليّ نعمتك زهيراً بأن أيام النعيم ولت وفارقت ديارنا وتخلت.

عروة: وبحق من رفع السماء إن لم تذهب إلى سيدك زهير وتخبره بما نحن فيه من العناء لا يبقى في بني عبس ديّار ولانافخ نار.

عنترة: (بدلال وتثني) على رسلكم يا فتيان فما هكذا تُخاطب الفرسان.

الوحش: (بصوته المجلجل في الصالة) ما هو الشيء الذي يمشي في الفجر على أربع وفي الظهيرة على اثنتين وفي المغرب على ثلاث؟

عنترة: (فزِعاً) ماذا يريد هذا الشيطان؟

شيبوب: هذا يريد حلا لهذا اللغز وإلا شرب ماء غدير ذات الآصاد وتركنا تتخطفنا الطيور والغربان ونصبح فضيحة بين بني قيس وفزارة وغطفان..

مقري الوحش: يا أبا الفوارس اذكر العهد القديم الذي بيننا وأسرع إلى شيخنا زهير واطلعه على خافي الحال وأخبره بقرب هلاك النساء والعيال..

عروة: (يقترب من عنترة الذاهل يهز كتفيه) أفق يا فارس بني عبس وذبيان وأسرع قبل أن يفوت الأوان.

الوحش: (تعود الضحكة كالرعد من أرجاء الصالة) أربعة اثنان ثلاثة ما هي؟ (يضحك مستهزئاً).

(ينزل العبيد الثلاثة فزعاً من جنبات المسرح إلى الصالة يروحون ويجيئون بينما الموسيقى تصدح والحفل مستمر على جانبي الصالة. عنترة يعود يعتلي خشبة المسرح في الوسط متقدماً للأمام يتجمع الثلاثة تحته في الصالة ينتظرون ما يقول..)

عنترة: سيدي ومولاي زهير يقول بأنكم تحاولون إفساد يوم سعده وقد أمرني وبني عبس

بأن نأتيه بزبر الحديد ليجعل بينكم وبيننا سداً..

(هنا تطفأ الإضاءة الجانبية وتضاء خشبة المسرح لنرى أعداداً من أتباع زهير يخرجون من الجانبين ليقتادوا الثلاثة ويأخذوهم إلى وسط خشبة المسرح ويبدأوا في إقامة سد من الحجر بيننا وبينهم).

عنترة: صبوا القطران بين الحجارة لكي لا يستطيعوا معه نقباً.. (الجميع منهمك حتى يتم لهم ما أرادوا لترجع الإضاءة الجانبية والرقص وينسحب الكل إلى الاحتفال على الجانبين).

الوحش: (ضحكته تختلط بصوت الاحتفال الصاخب) سوف أبسط اللغز لكم حتى لا تقولوا عني جبان لا يعرف أصول النزال والطعان..

ما هو الشيء الذي يمشي في المساء على ثلاث وفي الظهيرة على اثنتين وفي الصباح على أربعة؟ ولكم إلى الغروب فإن لم تحلوا اللغز سأشرب الماء كله.. والآن سأشرب قليلاً منه لتعرفوا بأني منكم غير جازع ولو جاء معكم من في الأرض شافع (نسمع صرخات العبيد وزمجراتهم مختلطة بأصوات المغنين والراقصين الصاخبة.

يبدأ في الشرب من الماء قليلاً قليلاً، يرتفع صراخ العبيد من وراء السد، يرتفع صوت المحتفلين.

ثم فجأة يظلم المسرح والقاعة تماماً.

هنا يأتي دور قطعة القماش العلوية حيث يهرع البعض لجمع الجانبين المتدليين بحيث يكونان معاً فماً كبيراً في مقدمة المسرح بأسنان علوية وسفلية ونور خافت أمام الأسنان ليكون المشهد كأنما جميع الصالة في بطن حوت كبير، هنا نبدأ في سماع صوت ضربات قلب عملاقة العبيد مع بعض حجارة السد مع الجمهور والمحتفلين في بطن الحوت الضخم.

يبدأ صراخ الممثلين وفزعهم مما حدث..

بعد قليل نشم رائحة عنبر تتضوع من وسط الصالة حيث كبد الحوت المريضة..).

شيبوب: بحق السماء ما هذا الذي دهانا (في جانب من جوانب الصالة).

مقري الوحش: هو الحوت يا شيبوب بعد ما شعر بنقصان الماء (من جانب آخر).

عروة: هل ابتلع المضارب كلها؟ وهل زهير معنا؟

عنترة: (بصوت أنثوي) هل غادر الشعراء من متردم أم هل عرفت الدار بعد توهم؟

شيبوب: اسكت، الله يلعن أبو المتردم والمتوهم مع بعض.

عنترة: (بدلال) ما هكذا يخاطب الفرسان يا بن السوداء.

مقري الوحش: قسماً بالله لو مسكتك يا بن الحرام.

عروة: دعوه الآن ولنبحث لنا عن مخرج من جوف هذه الطامة الكبرى.

شيبوب: البدار البدار يا بني عبس.. إلى كبد الحوت.. إلى كبد الحوت (يتجمعون من كل الأنحاء في الوسط ويبدأون في نهش كبد الحوت. وتزدادضربات القلب العملاقة.. كذلك يتضوع ريح العنبر بشكل أكبر مع صرخات البعض في الجانبين وهز ستائر القماش الجانبية، كذلك محاولة ترقيص الإضاءة الوحيدة أمام فم الحوت وإشراك الجمهور في نهش كبد الحوت وتململ الحوت ثم لفظهم جميعاً بالإظلام الكامل ورفع مقدمة الستارة العلوية.. ثم نعود إلى خشبة المسرح حيث تضاء الخلفية بواسطة كشاف أحمر من الخلف لنرى منظر المحتفلين كما كان سابقاً وبوجود الكهل المتكئ على عصاه في وسطهم على مصطبة..

وصوت الوحش مع فتح الإضاءة والموسيقى كأنما هو كان يواصل كلاماً سابقاً)..

الوحش: (بنفس توقيت فتح الإضاءة) وفي المغرب على ثلاث أكرر اقترب موعد الغروب وأننت الساعة بالشرور والحروب..

ما هو الشيء الذي في الفجر يمشي على أربع وفي الظهر على اثنتين وفي المساء على ثلاث (يدوي بضحكته المجلجلة).

(يتقافز العبيد ويهرعون إلى خشبة المسرح أمام الراقصين والمحتفلين ينادون بأعلى أصواتهم).

شيبوب: يا عنتر.. يا عنتر.. اخرج إلينا لنتدارك أرواحنا قبل فوات الأوان) (يخرج إليهم عنترة ويتمايل ويتثنى).

عنترة: لماذا هذا العويل يا بن السوداء. ألعبت المدامة برأسك حتى تتطاول على أسيادك؟

مقري الوحش: يا أبا الفوارس خبّر شيخنا زهير أبو شاس أن الفأس تكاد أن تقع في الرأس إذا هو لم ينجدنا ويجنوده ورجاله يدركنا..

عروة: أي خير تريدونه من وراء هذه الجارية والتي من بيت سيد لسيد سارية.. اصرخوا بملء أفواهكم علّ زهيراً يسمع مقالكم..

عنترة: ما هذا الهراء يا أبا الأبيض والله لولا ما كان بيننا من مودة وصافي نية لأوردتك موارد المنية.. ولكن إكراماً لرفقتكم لأخي شيبوب سوف أعود لمقدمنا زهير وآخذ رأيه فيما قلتم من دون تردّد أو تأخير..

(يرتفع صوت الغناء والطرب والرقص مع انصراف عنتر ورجوع العبيد منكسرين في انتظار عودة عنتر).

الوحش: يا بني عبس ونبيان قد حان موعد القصاص قد حان.. ما هي الأربع والثلاث والاثنتان (يضحك بسخرية)..

(يعود عنترة متثنياً يردد شعره بطريقة حوارية طفولية متدللة).

عنترة: ينادونني في السلم يا بن زبيبةٍ

وعند اصطدام الخيل يابن الأطايب

ولولا الهوى ما ذل مثلي لمثلهم

ولا خضعت أسد الثرى للثعالب

سيذكرني قومي إذا الخيل أصبحت

تجول بها الفرسان بين المضارب

شيبوب: (يقفز) هات ما عندك يا بن زبيبة.

عنترة: سيدي زهير يقول لئن لم تنتهوا ليجعلنكم نهباً للرماح ويروّي بدمائكم هذه البراري والبطاح..

مقري الوحش: بل أنت والله وسيدك الذين ستنهبهم الرماح.

عروة: وحق زمزم والحطيم لن يهدأ لي بال حتى أشرب من دم هذا العبد الزنيم.. (ويثب

عليه يريد خنقه).

مقري الوحش : وأنا معك يا أبا الأبيض (يحيط بعنترة من الجانب الآخر).

شيبوب: على رسلكما.. إن كنتما ولا بد فاعلين فاتركاني أتولى أمره بنفسي.. حتى لا تنحرق بالنار منكما كبدي ولا أورث ثأري منكما ولدي..

عروة: لك ما تريد ولكن لا تتركه يفلت من أيدينا فإننا نريد أن نأخذهم على حين غرة وقبل أن تذهب منهم السكرة وتأتي الفكرة..

مقري الوحش: أطبق على خناقه ولا تتأسف فمثله جثة تتحرك أما هو فقد مات منذ أن دخل خباء زهير ولم يخرج منه..

شيبوب: (يتقدم من عنترة المذعور الذي يسقط على وجهه جثة هامدة بمجرد اقترابهم منه).

يقف شيبوب على رأسه ويبكي..

مقري الوحش : مثله لا يبكى عليه..

عروة: هوّن عليك يا مقري الوحش فهما أبناء بطن واحد وعلى مثل أبي الفوارس تنوح النوائح..

شيبوب: (يقف فجأة) لقد خطر لي خاطر.

مقري الوحش : وما هو يا شيبوب؟

عروة: هذا ليس وقت خواطر يا بن زبيبة..

الوحش: (مقاطعاً بضحكة كالرعد)..

عروة: يا شيبوب هيا لنخبر زهيراً فهذه الآفة ستشرب غدير ذات الآصاد وتجعلنا أضحوكة على طول الآماد..

شيبوب: ليس قبل أن أنفذ ما عزمت عليه..

مقري الوحش : هيا يا شيبوب وبحق السماء أنجزنا ما عزمت عليه..

شيبوب: لقد عزمت على أكل نخاع عنترة ولن أتركه للطير تأكل من نخاعه..

عروة: إن هذا والله هو العجب العجاب.. كنت قبل هنيهة تنتحب فوق رأسه والآن تريد نخاعه بعد ذهاب أنفاسه.

شيبوب: والله لا بد مما ليس منه بد.

مقري الوحش : وما الذي بحق السماء جعلك تفكر في هذا الوسواس الذي لا يخطر في بال إبليس الخناس..

شيبوب: يا بني عمي هذا عنترة وهو من خبرتموه في ميدان الضرب والطعان.. وإغاثة الملهوف ونصرة المظلوم.

ولئن قدر على أن يخصيه زهير ويذهب رجولته فذلك الرأس الذي كان بين أكتاف أبي الفوارس لا زالت أوردته كما هي فإن فسد جلها لم تهلك كلها..

عروة: ماذا تريد أن تقول يا شيبوب فالوقت أوشك على الغروب.

مقير الوحش : دونك وما تريد يا بن العم فما بنا جلد على الهم والغم..

شيبوب: يا أبناء العم إن الشجاعة موقف عقلي فتدبروا يا أولي الألباب.

(ينكبّ الثلاثة على رأس عنترة. يبدو شيبوب كأنه يأكل من نخاع عنترة، يتركونه مطروحاً يوتجهون إلى المحتفلين. هنا يقبلون على القماش الساتر الأبيض ينتزعونه يتجمد الجميع في الداخل.

تختلط إضاءة خشبة المسرح مع الإضاءة الداخلية لينكشف لنا زهير المتكئ الجامد على عصاه والراقصون أمامهم موائد الطعام وآنية الشراب، يذهبون خائفين محتمين خلف ظهر الشيخ زهير المتكئ على عصاه..

مقري الوحش وعروة بن الورد ينقضان على الموائد ويشربان بنهم شديد..

والجميع مختبئ خلف زهير يراقبانهما ثم يتسللون واحداً تلو الآخر والاثنان منشغلان بالأكل والشراب حتى يشبعا. يرتميان على ظهريهما.. يبدأ المغنون في الغناء بشكل تدريجي ويتقدمون إلى وسط الخشبة وأرجائها ومقدمتها ومعهما عروة بن الورد ومقري الوحش بينما زهير بنفس وضعه الساكن وكذلك شيبوب المندهش مما يحصل حوله.. يستمر الاحتفال وينزل جزء منهم إلى الصالة بين الناس وخلفهم وعلى الجانبين..

فجأة يدوي صوت الوحش كالرعد.. الجميع يتجمد فاغراً فاه كل في اتجاه)..

الوحش: بقي قدر ساعة على الغروب يا بني عبس ونبيان ولآخر مرة أكرر مقالي ما هو الشيء الذي يمشي عند الفجر على أربع وعند الظهر على اثنتين وعند الغروب على ثلاث..

(ينهي كلامه بحزم وبدون ضحك هذه المرة).

فترة صمت وجيزة ثم يعود الكل إلى ما كانوا عليه من الرقص والطرب.

(فجأة يشق شيبوب بصوته عنان السماء)..

شيبوب: يا لعبس يا لعدنان.. أنقذوا مهجكم قبل ارتحال الأوان..

المورد يا بني عبس المورد.. غدير ذات الآصاد المورد يا بني عبس المورد (هنا يأخذ شيبوب في الطواف عليهم واحداً واحداً على الخشبة وفي الصالة. يهز الجميع ولا بأس بأن يعرج على بعض الجمهور في طريقه يصيح فيهم: «المورد.. المورد.. غدير ذات الآصاد.. غدير ذات الآصاد»..

عندما ييأس منهم جميعاً يتجه إلى الخشبة حيث يقف زهير جامداً.. وعندما يرون شيبوب متجهاً لزهير تقف الموسيقى ويهرولون جميعهم ليقفوا خلف زهير وشيبوب يوجه له الكلام..).

شيبوب: يا سيد بني عبس ونبيان.. الغدير سينشف عند الغروب إذا لم نهب جميعاً لإنقاذه من هذا الوحش الملعون.

يا سيد بني عبس أعمِلوا سيوفكم فيه وإلا أعمِلوا عقولكم في حل لغزه وأريحوا البلاد والعباد من شره..

(الملك زهير متكئ واجم والجميع خلفه واجمون).

شيبوب: يا مقري الوحش ويا عروة بن الورد..

أفهموهم أناشدكم بحق السماء أن تُفهموهم ما نحن فيه. فالغروب قد حان والوحش أحس بدبيب أنفاسه في الآذان..

(يصرخ ملتفتاً حولهم) المورد المورد المورد المورد (بهستيرية).

الجميع كما هو يتكومون جميعاً خلف زهير.

شيبوب ينقض على زهير ويخطف عصاه لنفاجأ بانهيار زهير كأنه جدار..

الجميع يقف مذهولاً لاكتشافهم أن زهيراً كان ميتاً من زمان مضى..

يلتف الجميع حول زهير يدورون حوله يتقدمون منه يرفعونه إلى نفس وضعه السابق ثم يبدأون في الغناء والرقص كسابق عهدهم.

بينما شيبوب منزوياً يبكي..

يقطع صوت الوحش كالرعد الحفل).

الوحش: حانت ساعة الغروب وإليك حل اللغز يا شيبوب.. الذي يمشي عند الفجر بأربعة أرجل هو الحمار والذي يمشي عند الظهيرة باثنتين هو نفس الحمار بعد أن نقطع يديه والذي يمشي بثلاث عند الغروب هو أيضاً نفس الحمار ولكن يركض مستخدماً ذيله مع قدميه هذه المرة كالكنغرو..

(يضحك مجلجلاً.. والقوم مبهوتون)

(يبدون عطاشى يبحثون في آنيتهم عن الماء لا يجدونه يدورون في وسط الخشبة كالصرعى.. ثم ينزلون إلى الصالة متفرقين.. يتساقطون واحداً إثر الآخر متناثرين في أرجاء الصالة.. ما عدا زهير في وسط الخشبة متكئ على عصاه وشيبوب الذي نراه يتجه إليهم.

يتفقدهم واحداً واحداً.. يصعد إلى الخشبة.. يتجه لزهير.. يقف أمامه برهة ثم يخطف عصاه.. يهوي زهير كالتمثال.

شيبوب يصيح بانكسار:

شيبوب: نحنّي كفوف البروج، نرسم حواجب

للأفلاك والكواكب.. نسليك

ونعميك

عسى الشر ما يجيك..

أرمي بياضك يا ولهان.. فرّح فؤادك يا حزنان

اتبعنا وتفرّج على بني غطفان.. موعدنا مضارب بني غطفان.. ورانا ورانا لبني غطفان

ورانا ورانا لبني غطفان

ورانا ورانا لبني غطفان.. إلى بني غطفان.. إلى بني غطفان (حتى يخرج من الصالة).

الرياض ١٤١٥/٥/١٢هـ

الموافق: ١٩٩٤/١٠/١٧م

إحالات:

(١) من ضمن طقوس الاحتفال يوزع الشراب المثلج على الجمهور ومحاولة إشراكه في الاحتفال.

(٢) يوجد ملحق بأشعار عنترة بن شداد في نهاية مخطوطة المسرحية أثبتها الكاتب ليختار منها ما يناسب المغني على خشبة المسرح. لذلك تعتذر «قوافل» عن نشر أشعار عنترة التي يمكن الرجوع إليها في ديوان عنترة.

الملقن مسرحية

أحمد الملا

الظلام يسود المكان ، المكان قماش مسدل بطول الواجهة وعرضها ، كلوحة فارغة .

صوت :

لست إلا لسان ... لسان لم يذق عسل النور لم يطعم حليب الغناء ... لسان لم يصعد سلم الرغبات . اكتفى بفتات الهمس ولعق الكلمات المعادة .. الكلمات البائدة وترديدها ... نعم لست سوى لسان تقزم وضمر كزائدة دودية ستستأصل يوماً .

فلسان كهذا شفرة في الحلق .

[يسقط الضوء بسرعة على منتصف اللوحة القماشية، كاشفا عن لوح خشبي، يحمل قبة ملقن مسرحي نازلا من السقف حتى منتصف القماش الذي يخرج منه النصف العلوي لرجل يطل من قبة الملقن، ومتكئ بيديه على اللوح الخشبي] . الرجل مستيقظاً فجأة مع الضوء ، صارخاً وهو يقبض على عنقه يتحسسها بفزع كمن يختنق] .

ماذا ... مرة أخرى أغفو ؟ وأنام ؟

يالي من رجل يحفر قبره بأحلامه ...

لو علموا أنني أحلم ... لو دروا بهذا الحلم

[تضاء اللوحة القماشية من الخلف، ويتبين ظل يقبع به رجل يتكور تدريجيا . يتقزم حتى يتحول في ركن القفص إلى ببغاء .... ينطفئ الظل]

الذي يتربص بي على عتبة النوم ... يتأبطني
ويخرج بي على عتبة النوم ... يتأبطني ويخرج
بي إلى طرق لم أرها من قبل ، آه .
يجب أن لا أنام حتى لا أترك لهذا الحلم منفذاً ..
لكن لابد أنهم علموا بأنني حلمت ، لابد أنهم
عرفوا بما حلمت به ، فإنه لا تخفى عليهم خافية
إنها لعنة وأصابتني ، يجب ان استأصلها قبل أن
تنتشر في جسدي كله .
لن يتركوا لي أثرًا لو علموا بذلك . كم ليلة
أمضيتها؟ يأتي الليل وينام ليتركني ساهراً في جبه ،
مأن أغفو حتى أقفز من فراغ النوم كملدوغ يفتش عن
أثر ناب ، بل أبحث عن أثر هذا الحلم .. حلم نبش
رأسي كمحراث ... غير مجرى مياهي وعبر بي
حقولاً ما رأيت أشجارها قبل ذلك .

[**يقول ذلك بشفافية حالمة**]

ماهذا . يالي من رجل مستغن عن رأسه .
كيف لو علموا بما أقوله الآن ... لابد أنهم
يعلمون بكل شيء .. نعم فهم يسمعون ويرون ..
يراقبون كل ما يحدث .. فهذه الجدران لهم .
أذكر عندما بنوها ليفرقوا الممثلين بعضهم عن
بعض قائلين: (ليكن لكل منكم بيتاً يستره
وأهله)
.. وضعوا الأسقف هابطة لتنحني الرؤوس
والنظرات الباحثة في الآفاق.
وقالوا: (هذا لحاف عن برد الليل وشمس
النهار.)
لابد أنهم سمعوني من خلالها ... أيهذا الحلم الذي
أيقظني من السبات ... أيهذا الحلم الذي فتح عيني .
كيف أتدارك الأمر، لابد أنهم سيحققون معي في ذلك .

ه ؟ !

- سين : اسمك وعنوانك ؟

- : اسـ.. اسمي : لسان

- عنـ .. عنواني : قبة المسرح

كنت ممثلاً في [**صوت صفعة**]

[**مقاطعا**]

- نعرف ذلك .. متى نمت آخر مره ؟

- منذ سنة تقريباً

- لدينا معلومات تقول إنك

تسللت إلى النوم خلال هذه الفترة

وحلمت ؟

- هه ؟ .. هه ؟

- كيف تجرأت على الحلم ؟ من دفعك إليه ؟

- ......

- اعترف . ألا تعلم عقاب ذلك ؟

- ماذا .. لا ..لا ..

بعد هذه العروض الملأى بالشغل والطاعة

يلفظونني خارجاً .. لا . لن يحدث هذا فهم في حاجة ماسة لي ... لا يمكنهم أن يتسغنوا عني . فمن يقوّم طريق الممثلين إذا اعوج ؟ من يدلهم إذا تاهوا ... غيري ؟

يضاء ظل لمشهد تحقيق ، ..رجل مقيد إلى كرسي مسلط على وجهه ضوء مصباح . ورجل يقف على رأسه ....

صفعة على قفا الجالس

ينطفئ الظل

كيف يمكنهم أن يعملوا من دوني ... أنا من يرد الكلام إلى صوابه، ويعيد الحوار إلى رشده، رقيب المسرح الخفي أنا ، أنبههم إذا انحرفوا ... لا لن يتخلوا عني، فحياة الممثلين مليئة بالأخطاء ، أخطاؤهم جروح، وأنا أبرؤها ، خطّاؤون لا غنى لهم عن رُقيتي . كل هذه الأعوام، وأنا أصلح ما يفسدون، يخرجون عن النص وأردّهم ، يتعمدون وأدركهم، ينسون وأذكّرهم .. أنا راعي الكلمات الأمين، لا أقبل أن تمس ، أو تنتحر على أيدي ممثلين لا يحسنون الحفظ ولا التعبير، يذهبون ويجيئون كأن على رؤوسهم الطير، يتعثرون في نسمة الهواء، ويتأتئون في كل حرف، وأنا .. أنا الحافظ عن ظهر قلب .. أردّ ما انقطع وأهدي إلى صراط مستقيم .

[يهدأ قليلاً .. يعيد الحديث بخوف يتصاعد شيئاً فشيئاً] : ولكن .. لو علموا بما أحلم به لقضوا علي .

سوسة الحلم نائمة، اللعنة على من أيقظها . هذه السوسة أخذت تنهش في رأسي ..آه يارأسي، هاهي في عنقي .. في صدري ..يدي قلبي .

آه لابد أنهم يراقبونني الآن ..يالي من مطرود سيلقون بي خارجاً .. نعم فلست ذا أهمية كبيرة لديهم .. هي الحقيقة .. الحقيقة العارية :

فأنا لست كما أصف .. كذبة صغيرة ربيتها حتى كبرت، وأصبحتُ لا أرى مادونها .. فماذا أنا ؟ ..

راعي الكلمات .. كفى غروراً، فلست من ذلك في شيء .. لست سوى ممثل فاشل ، أغروني بأن أكون معهم أتولى مهمة التلقين وترصُد الكلمات . أراقب الممثلين، وأسلط عيني عليهم، لا أغفوا، ولا تطرف لي عين .

وهئنذا قابع عند أقدام الممثلين ، مخبأ حتى لا يراني أحد ، كوصمة عار ، أتحدث بالهمس والإشارة ، فصوتي حرام .. أقدامي نسيت السير وجسمي ترهل من عدم الحركة، حتى أمسيت لساناً وأي لسان .. لسان ببغاء يكرر ويعيد ما يملى عليه ، لا يبدع جديداً ولا يبتكر ، يجتر ما يحفظ كمن لا عقل له . حتى حياتي وسمتها بهذه الطريقة العقيمة ، لا أبادر ولا أتقدم ، أتكلم بعد أن يتكلم الآخرون ، لا أضيف شيئاً ما عدا تصليح كلمات يتعثرون بها فألقفهم كلمة أو أثنتين . هذا هو دوري الذي أقوم به كإمعة لا ترى ، الكل يتجاهلني ، كأنني لست موجوداً كأن لم أكن بينهم يوماً ما .. لكنني موجود ولا تصلح عروضهم بدوني ..

يقولون نكرة .. فليكن .. لكنني أستطيع أن أقلب عروضهم رأساً على عقب ، فأغيّر كلمة أو أضع أخرى .. أتخلّى عن مساعدتهم لو أنحرفوا .. أغمض عيني وأتركهم بلا معين ولا رقيب ، فهؤلاء الذين يتصدرون ويبرزون يلبسون أدواراً بغير مقاساتهم ويضعون وجوهاً غير وجوههم .كم مرة كدت أن أقفز من مكاني وأرميهم جانباً أؤدي الأدوار بديلاً عنهم .

كما لو أن أحدكم خان نفسه فإذا بظله يتمرد عليه ، ويرمي بصاحبه جانباً ليكمل عنه حياته .

نعم أستطيع أن أتقمص أدوارهم جميعاً ، فهم لا يملئونها . كأن لا علاقة لهم بما يقولون . أعلم أن لهم آراءً غير ما يعلنونه . لكن أنظروا لما يفعلون .

يضيء ظل امرأة قاعدة
تحيك ثوبا ببرود

خذ مثلاً تلك المرأة التي تودع ابنها :

مع السلامة .. لا تنس الرسائل .. وداعاً .. ثم تنشغل مع صويحباتها برتق ثوب ممزق، والوجع كامن .. يتصبب من خيوطها .. لم لا تنهض وتنفض عن أكتافها هذا الرداء الباهت وتصرخ فيه :

[يلبس دور المرأة]

أي بني .. أو تتركني في هذا الخلاء وحيدة ، جف ثدي أرضعك .

اذهب .. عدمتك ولا عدمت قوتي ..

[يخلع الدور]

[**ينطفئ الظل**] .

كان الابن يمضي منكس الرأس ، كأنه يخرج من بيت لا يعرفه . لم يقف قليلاً أو يتردد . لو كنت مكانه لقلت

[يلبس دور الابن]

يأم ، لست عاقاً بك ولا مجافياً ، لكنه سؤال أقض حياتي وعذبني ، ليس لي من البحث عن إجابته من بد..

يضيء ظل فتى يحمل عصا على ظهره في طرفها صرة ويسير

يأم لابد أن أعود حاملاً على صدري نيشان الحنين، وعلى رأسي تاج المعرفة .. إنها وطن أسعى إليه، ليحضنني ..

ينطفئ الظل

[يخلع الدور]

والراوي .. ذاك الجالس في ركن يحكي ، يسلي من حوله ويزين لهم جثثاً منقرضة ، يحاول أن يثبت فيها الحياة وهي متفسخة لا روح فيها سأقف مكانه وأصرخ فيما أرى .

[يلبس دور الراوي]

يضيء ظل رجل شيخ واقف على مصطبة عالية، وهو يشير بيد وبالأخرى عصا يتوكأ عليها ....

على ضفة أخرى للطريق توقفوا ... وقتاً يئنون .

العجلات والأقدام .

تيار يتلاطم ، مابين الأمواج كنت أرى أعينهم ممتدة بإصرار وكأنها تنتظر قادماً مماطلاً ، قفزنا إليهم لنواسيهم

مسحوا على رؤوسنا قائلين

لا تجزعوا .. فمنذ حين

ونحن نسمع خطاه تعود .

[يخلع الدور]

ينطفئ الظل

... وماذا تقولون بعد ... ألست ممثلاً جديراً ؟ ... بلى .. أعرف الإجابة .. لا داعي لذكرها لأنني من هذا المكان أستطيع أن أقول ما يحلو لي . وعندما كنت بينهم ما استطعت على قول شيء .

ما هذا ! زال حقدي عليهم ! نعم .. لا أزال أشعر أنني منهم ، فلا زلت أتألم لآلامهم ، وأفرح لأفراحهم . لابد أنها هي .. شرارة الحلم التي أيقظتني وأعادتني .. آه أي ألم في رأسي .

أيها الحلم الذي نبت في صدري ، ما أن أنام حتى تمد أغصانك في رأسي ، وجذورك تنشب في قلبي .. آه

منذ سنة وأنا أحلم .. الحلم نفسه :

يضيء ظل طفل، يرفع رأسه إلى فوق ، ثم يجري رافعا يديه

أحلم بالشمس .. أحلم أني أرفع رأسي ... وأرى .. أنزع عصفورة من صدري .. كتنهيدة مخنوقة، وأطلقها لتخفق .وخلفها أعدو. أعدو كطفل تشده طائرة ورقية :

- أيتها الشمس .. أيتها الشمس

أيتها الشمس ..

وفجأة عند عتبة عالية كان يقف مبصراً ويغني :

اقتربوا

ليس على قفا الرمل

غير جبال مضت

اقتربوا

الطريق يشد دماءكم

والمصابيح الخاطفة

تلوح لكم

اقتربوا الرمل لا يحفظ أقداماً شبيهه ولا يتذكرها ستتعثرون برقاب تلتف حول رماد لا دفء فيه تمتماتهم تلاحقكم برثاء لمحتضر ستعبرون حقولاً خربة تسلمكم لخلاء .. فتشوا عن تنهيدة تشق الظلمة فتشوا عن جمر يأكل الرماد .. ُعدت عبر الحقول أرجف بالغناء كان الفلاحون منحنين ، يبذرون الطريق، ولم يدثرني أحد .	**ينطفئ الظل**
أيها الحلم الذي يخافون منه . لا زلت أرجف، أرجف بالوجد لممثلين منهكين بما يحملونه من أوجاع .. إني منهم .. يجري عليهم وعلى حلم واحد . ابحثوا في الظل ترونا . يحاصرنا الظلام في الزوايا حتى نذبل . نحن الجديرون بالأدوار وهم يسلبونها . عندها تنقلب الموازين .. يطفو على السطح من لا بريق لهم ، ويصبحون كما الثور في الوجه ، أو الشوك في الطريق . فتخرجون بانطباع مشين . يأكلكم الندم على الحضور ساخطين على الجميع . لكنكم لم تدققوا النظر، ولم تلجوا بحرنا المظلم اكتفيتم بالوقوف على الضفة خشية البلل ، ومضيتم ناعتين ما رأيتم بالمهزلة .	

وأنتم لا تعلمون ما يدور في الخفاء .. ما وراء الكواليس .. ماوراء الستار وما أدراكم ؟ !
فإنكم لو تعلمون أن الأصوات ُتمحى إذا ارتفعت بالغناء وتكمم .
إذا أراد ممثل أن يقول كلمات جديدة ،
تتلوث الأصوات ، تصلكم مشوهة .
أو يتحول الممثلون إلى بكم .
يعّبرون لبعضهم بالإيماء والإشارة
عندها ينقطع النور فجأة عمن يرقص ، يمنح لمن يعكر وجهه ويقطب جبينه . ُيبرزون القبح وُيخفون الجمال .
ويغيب النور عن المكان ، كأن خفاشاً يتلذذ في لعق الظلمة .
ظلمه .. يتحسس الممثلون طريقهم فيها ، فلا يضعون أكفهم إلا على أمكنة مشوهة .
ديكور لا ينتمون إليه يشعرون فيه بالغربة
فيزداد يقينهم بأن هناك من يعمد إلى تضليلهم وأن هناك مستفيداً وراء هذا التيه .
يكررون ما ُيملى عليهم بمذلة ومسكنة .
من يقبض على همه ، لا يجد حبلاً ينشره عليه ، ليجفف في عين الشمس . بل تظل أصابعهم تنكأ في رطوبة جراحهم . لا يقدرون أن يصلوا إلى جذور الخوف الضارب في أعماقهم .
بدلاً من أن ُتعري وتشير ، لا تستر
أو تضلل ؟ من يرسم كلمات تحيا وتعيش بأنفسنا، حيث الآلام غائرة والفرح ثمار .
الناس ؟ من يعزف لنا موسيقى
ندق في القلب
أوتارها ...

أيها العازفون

تعالوا نلم أصواتنا التائهة ..

كفانا ضياعاً ... آه

أيها الإثم الذي حملناه على أكتافنا ..

أخطاء هنا أخطاء هناك .. فمن

الذي يغرسها فينا، ويبرزها على أنها عين الصواب ..

من المسؤول عن هذا .

هل هو النص ؟ أم الإضاءة ؟ أم الديكور ؟

يا لحيرتي .. أكاد أجن . من المخطط لهذا كله ؟

من يقف خلف هذه الأصابع ؟

من يحرك هذه التي لا إسم لها ؟ هذه المهزلة !

نعم

إنه من دفعني لأكون وصياً على أصحابي الممثلين، إنه .. الذي وزع قناعه على المتواطئين معه .

سأعريهم جميعاً :

[ينطفئ الضوء فجأة]

يامهندس الإضاءة .. آه لكنه أحدهم

لن احتاج إليه فهو مهندس للظلام .

(يشعل شمعة ، يقبض على طرفها ويصرخ)

هذا طرف الخيط ، والآن سألفه حول رقابكم

واحداً واحداً .. انزلوا لأفضحكم .. فلن تستطيعوا ..

[ينقطع مكبر الصوت]

لن تقدروا أن تطمسوا صوتي ..

سأخرج على النص .. سأوقد أصابعي شموعاً

وأصرخ : يامن ... ترسمون

هموماً مزيفة لننشغل بها ، تقدسون

الظلام ، تقطعون الأصوات النابضة ..

تغربون المكان ..

وتجوفون الروح ...
حضور أغرقتموهم في مهازل .. وممثلون :
ممثلون موجهون كدمى ..
كفى..كفى..أحلتم حياتنا إلى عربة موتى، ونحن نجرها صاغرين معصوبي الأعين، ندور، ندور ولا نصل .
أيها الحلم أدركنا جميعاً .. وأشعل ممثلين لم يروا بعد ماوراء هذه الجلود ، ولم يتبينوا من يستتر خلف هذه الأقنعة ... لم يروا بعد الهياكل والجماجم الخاوية .

تضيء ظلال لممثلين يحركون .. كدمى مسرح العرائس . بطريقة مملة ....

[**الإضاءة تتقاطع بشكل مفاجئ، ضحكات تعلو وأصوات تتداخل بطريقة اعتراضية**]
ياأحبابي ، يامن تؤدون أدوراً يرسمونها أفيقوا .. اختاروكم بوجه واحد متشابه ، دسوا لكم النص، فشربتموه روضوكم حتى أصبحتم مطبوعين بكلامهم ، إذ لم تروا غيره .
اخرجوا على نص مات ، انفضوا التراب عن أجسادكم المدفونة .. انبشوا الماضي عن أرواحكم المكبلة أطلقوها من عقالها لتطير ، وافتحوا الأفق .
اخرجوا .. اخرجوا ..
أنت [**مشيرا إلى الظل**] عندما تجلس من نومك، وتفرشي أسنانك بفرشاة الصباح . لا تنظر في الحوض إلى ماء يجري متشابهاً كما الأبله .. تجرأ وانظر إلى المرآة .

يهتز الظل ويستمر في ارتعاشه ....

انظر إليك ، تفرس جيداً .. ستدهش ، فأنت لست كما يصفون ، وأنت لست كما كنت ..
ُعد لا تدر ظهرك للمرآة ، وتنكس رأسك –
كما هو مكتوب في النص – بل ارفع رأسك ، واقفز إلى حضنك في المرآه وأخرج .. أخرج .
أخرج ما تبقى في جعبتك من

زوادة عمرك ، وكل ما تبقى لديك ، يمكن
أن يملأ خطوة أولى ...
وأنت [**مشيرا إلى ظل آخر**] لا تدخل،
لم الرضى . فلا يتم الدخول إلا بالخروج
أولاً . إنك أحوج ما تكون إلى الخروج .
أنت أحوج إلى نفسك، فابحث عنها خارجهم .
إنهم سيلقون بك بعد أن تفرغ حاجتهم لك ، كنفاية .
فماهذه القبور إلا مكائد وفخاخ يستدرجونك إليها في
ضجة عظيمة يظنها الأحياء عرفاناً لمن مات ،
ويوقن الموتى أنها تمتمة أخيرة على أضحية
وأن شخصاً أخر ضم إلى صفوف المخدوعين..
اخرجوا من نصوصكم .. اخرجوا من قبوركم ..
اخرجوا من بيوتكم .. اخرجوا من ثيابكم .. اخرجوا
اخرجوا ..
[**يلتف الحبل الذي كان عنده – على يديه ويقيده**]
لن تحتاجوا إلى صوتي .. لن تحتاجوا إلى
صوت خارج أصواتكم .. وستخرجون ،
ستخرجون إلى الطريق ..
ترقصون جمر الكلام .. النور دافئ
بين أيديكم : طفل يحلم بالمستقبل ،
فتاة تنشد الأمل ، وفتى يشد أزرها
بري الحقول ..
ها أنتم تعبرون .. تعبرون
أراكم (وبألم) ولا ألمحني بينكم
هيه يا رفاقي خذوني معكم
خذوني معكم ...
يلتف الحبل عليه كاملا .. يسقط رأسه على الطاولة منطفئاً كالشمعة التي أنارت له .

يسكن الظل الأول .
يهتز الظل الآخر ويستمر في ارتعاشه

يسكن الظل الثاني وتعود حركة الدمى والعرائس .

تهتز جميع الظلال، وترتعش، ويستمرون في الاهتزاز .

المسرح السعودي

ببليوجرافيا

خالد أحمد اليوسف

حينما طرحت على فكرة جمع الأعمال المسرحية (المطبوعة والمنشورة) تراءت أمامي استفهامات متلاحقة حول هذا النص الغائب عن مثقفينا خاصة والقراء المتذوقين عامة، ثم ما هو أول نص مطبوع ولمن ومتى وهل لازالت طباعة المسرحيات ونشرها عبر الصحف والمجلات وعلى شكل كتاب مستمراً وفي ازدياد!!؟ أم في في نقص أو توقف ؟!

وبعد محاولات مني مع ضيق في الوقت توصلت وبمساعدة الأستاذ علي السعيد إلى جمع هذه الببليوجرافيا التي بلغ عدد مداخلها خمسة وخمسين مدخلاً وبالتأكيد إنها ليست كل المسرحيات السعودية لكن هذا ما استطعت جمعه ، بل إن هناك دراسات عديدة للمسرح السعودي ولقاءات وندوات لكتابه ستكون كلها في العمل القادم بعد جمعها وإعادة نشرها بشكل أكبر .

في هذه الببلوجرافيا اتضح أن الأستاذ المربي عبدالله عبدالجبار أول من طبع مسرحية في كتاب وهي ليست مؤرخة لكن تبدو لي أنها في الخمسينات الميلادية ثم جاءت بعدها مسرحية (في الليل لما خلي) للروائي عصام خوقير، ثم إن هناك سلسلة أعمال من إصدار الخطوط الجوية العربية السعودية لم يقع تحت يدي منها إلا مسرحية واحدة صدرت عام ١٣٩٢هـ لفؤاد غلام .

أما عن فترات النشر المزدهرة فهي ما بعد ١٤٠٠هـ حيث إن الرئاسة العامة لرعاية الشباب أصدرت خلال العقد المذكور (١٤٠٠ - ١٤١٠هـ) احدى وعشرين مسرحية!! ثم توقف إصدارها لمثل هذه المسرحيات .

أما العدد الأكبر فقد نشره الكاتب خالد محمد خضري عبر الصحف والمجلات حيث نشر ست مسرحيات ، ثم تلته الكاتبة رجاء عالم حيث لها

خمس مسرحيات ، بينما كنت اتوقع أن هناك مسرحيات عديدة نسمع بها لعدد من كتابنا كالأستاذ راشد الشمراني ، والأستاذ محمد العثيم وغيرهما - أتوقع - رؤيتها منشورة لكن يبدو أن الجميع بعد تحويل نصه من الورق المخطوط إلى أرض المسرح يقتنع فينسى الطبع والنشر؟!!

أعتذر عن نقص بعض المعلومات لأن المصادر لم تكن وافية في تزويدي بها ولم اطلع عليها!!

آمل أن تكون هذه الببليوجرافيا قد وقفت على جانب مهم من نتاجنا الثقافي وأوضحت كميته وحجمه وأصبحت رافداً للباحثين والمتلقين .

والله من وراء القصد ،،

رمضان ١٤١٦هـ

- البلهيشي، محمد صالح/ موقف فارس - الرياض: الرئاسة العامة لرعاية الشباب، ١٤٠٣/١٤٠٢هـ ، ٢٨ ص.
- بوقس ، عبدالله / عمر بن عبدالعزيز ، تقديم محمد عبده يماني - جدة: دار الشروق، ١٩٧٧/١٣٩٧م، ١١١ ص .
- الجمعان ، سامي / من يحكم الغابة - الرياض: الرئاسة العامة لرعاية الشباب، ١٤٠٩/١٤٠٨هـ ، ٤٦ ص.
- الجهني ، آمنة صبيان/ الحب الذي لاينتهي- الرياض: الرئاسة العامة لرعاية الشباب، د. ت، ٤٥ ص.
- الحارثي ، محمد المطلق/ الصورة - الرياض: الرئاسة العامة لرعاية الشباب، ١٤١١/١٤١٠هـ ، ١١٥ ص.
- الحماد ، سليمان / الأدوار الثانوية - الرياض: (الجمعية العربة السعودية للثقافة والفنون)، ١٤٠٩هـ / ١٩٨٩م، ٩٩ ص.
- الحماد ، سليمان / الاستاذ مكرر - الرياض: النادي الأدبي/ ١٤٠٤هـ / ١٩٨٤م ، ٩٤ ص.
- الحمد ، عبدالرحمن أحمد / ناس تحت الصفر - الرياض: الرئاسة العامة لرعاية الشباب، د. ت ، ٤٨ ص.
- الحمد ، عبدالرحمن / إجازة مدير : مسرحية من فصل واحد - الرياض: الرئاسة العامة لرعاية الشباب، ١٤٠٩/١٤٠٨هـ ، ٥٤ ص.
- خضري ، خالد محمد (بين مجنون ليلى وعاشق لبنى) الأربعاء (٢٩ شعبان ١٤٠٩هـ) ص .
- خضري ، خالد محمد (شعلان وقميص الشمعدان) البلاد ، ع ( ) ص .
- خضري ، خالد محمد (شقاوة عيال) الجزيرة ، ع (١٣ جمادى الأولى ١٤١٤هـ) ص.

- خضري ، خالد محمد (علامات استفهام) المسائية، ع ١٠٨١ (١٨ شوال ١٤٠٥هـ) ص.
- خضري ، خالد محمد(فشل في الإحساس) الأربعاء (٣٠ ربيع الأول ١٤٠٩هـ) ص.
- خضري ، خالد محمد (نقطة ضعف) الأربعاء (١٨ محرم ١٤١٠هـ) ص، ملف نادي الطائف الادبي، ع ١٣ ، ١٤ (١٤١٠هـ) ص ص ٤٠ – ٤٧ .
- الخلف ، عبدالله موسى / يوم لك ويوم عليك – الرياض: الرئاسة العامة لرعاية الشباب، ١٤٠٢/١٤٠٣هـ ، ٨٧ ص .
- الخميس ، ابراهيم / الصراع – الرياض: الرئاسة العامة لرعاية الشباب، ١٤٠٢/١٤٠٣هـ ، ٨٧ ص .
- الخوجا ، زهدي صبري / حفنة من رماد : الرياض: دار صبري للنشر والتوزيع ، ١٤١٠هـ / ١٩٩٠م ، ١٣٧ ص.
- خوقير ، عصام / في الليل لما خلي – جدة : الدار السعودية للنشر ، ١٩٧٠م، ٢٠٨ ص.
- الزيد ، صالح عبدالرحمن / كعب بن مالك الأنصاري – الرياض: الرئاسة العامة لرعاية الشباب، ١٤٠٢/ ١٤٠٣هـ ، ٢٣ ص.
- السلمان ، عبدالرحمن محمد إبراهيم / الظلام لايحب الحقيقة : مسرحية من فصل واحد – الرياض: الرئاسة العامة لرعاية الشباب، ١٤٠٢/١٤٠٣هـ ٣٨ص.
- سراج ، حسين عبد الله / الشوق إليك – جدة : تهامة، ١٤٠٢هـ/١٩٨٢م، ص.
- سراج ، حسين عبدالله / غرام ولادة : مسرحية شعرية – ص ٢ ، جدة تهامة ١٤٠٢هـ / ١٩٨٢م ، ١٣٨ ص.
- السعيد ، علي عبدالعزيز (الأرنب الذكي/ مسرحية للأطفال) الرياض، ع٩٠٩٧ (٣٠ ذو القعدة ١٤١٣هـ) ص .

- السعيد ، علي عبدالعزيز (فطنة وذكاء : مسرحية للأطفال ، الرياض، ع ٩١١١ (١٤ ذو الحجة ١٤١٣هـ) ص٨ .
- الشاعر ، عبدالرحمن / آخر المشوار ، ناصر المبارك، بيت من ليف، محمد رجب: مين يكمل الثاني - الرياض: الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون، ١٤٠٣هـ/ ١٩٨٣م ، ٢٠٢ ص.
- الشايقي ، محمد سليمان/ الشرق والغرب: مسرحية من فصل واحد - الرياض: الرئاسة العامة لرعاية الشباب، ١٤٠٤/١٤٠٥هـ، ٣٥ ص.
- الشمراني ، راشد أحمد (ابن زريق ليمتد) بيادر ، ع٢ (١٤٠٩هـ/١٩٨٨م) ص ص ١٥٨ - ١٦٩ .
- الصقعبي ، عبدالعزيز صالح (البديل: مونو دراما) التوباد، مج٢ ، ع ١،٢ (محرم/ جمادى الآخر ١٤٠٩هـ) ص ص ١١٢ - ١١٥ .
- الصقعبي ، عبدالعيزز / صفقة في المرآة - الرياض: الأسبوع الثقافي السعودي بالجزائر ، ١٤٠٤هـ /١٩٨٤م، ٣٤ ص.
- الطيب ، وفاء (أشجار من جليد) الأربعاء، ع ٢١٨ (١٨ ذو الحجة ١٤٠٧هـ) ص ص ١٠ - ١١ .
- الطيب ، وفاء (الحجاج يهذي في ليلته الأخيرة) التوباد، مج٢ ، ع ١ ، ٢ (محرم/ جمادى الآخرة ١٤٠٩هـ) ص ص ١١٦ - ١٢٧ ,
- عالم ، رجاء (البيات الزجاجي) بيادر، ع١ (١٤٠٦هـ /١٩٨٦م) ص ص ١٣٧ - ١٥١ .
- عالم، رجاء / ثقوب في الظهر- بيروت: دار الآداب ، ١٤٠٧هـ/ ١٩٨٧ ، ١٢٣ ص .
- عالم ، رجاء (مخلوقات الزاي : مسرحية قصيرة) الآداب، س ٣٥، ع ٤ - ٦ (نيسان/ ابريل)/ حزيران/ يونيو ١٩٨٧) ص ص ٣٢ - ٤٠ .

عالم ، رجاء / الموت الأخير للمثل: مسرحية، بيروت: دار الآداب ١٤٠٧هـ/ ١٩٨٧م، ١٥٦ص .

- العبدالله، عبدالحفيظ : عن قصة سليمان الجازع الشمري/ الحلم البغدادي – الرياض: مطابع التقنية للأوفست، د. ت، ١٥١ ص.
- عبدالجبار، عبدالله/ الشياطين الخرس– القاهرة: رابطة الأداب، الحديث، د. ن ، ١٢٧ ص.
- العثيم ، محمد (تراجيع) التوباد، ع١٤ (محرم ١٤١٣هـ) ص ص ٧٨ – ٨٩.
- العثيم / محمد (السنين العجاف) تياترو ٩٢ ، العدد التجريبي (اغسطس ١٩٩٢م) ملحق مع العدد .
- عريف ، محمد خضر / كان هنا بيتا– الرياض: الرئاسة العامة لرعاية الشباب ، ١٤٠٣/ ١٤٠٤هـ ، ٨٨ ص .
- العطاس ، محمد جسين محسن / حكاية البلغاء..!: مسرحية من فصل واحد.. الرياض : الرئاسة العامة لرعاية الشباب، د. ت، ٢٨ ص .
- غلام ، فؤاد / ساعة في مكتب الحجز :تمثيلية قصيرة – جدة : الخطوط الجوية العربة السعودية ، شوال ١٣٩٢هـ نوفمبر ١٩٧٢ ، ٦١ص (سلسلة الكتب الثقافية، ع ٤ ، س ٤).
- الغيث ، عبدالعزيز فهد / عنبر بن شداد – الرياض: الرئاسة العامة لرعاية الشباب، د. ت ، ٣٩ ص .
- القحطاني ، مشعل رشيد / في انتظار القطار : عن مسرحية الجلاد والمحكوم عليه لأحمد فتحي رضوان – الرياض: ادارة التعليم للبنين ، ١٤٠٦هـ، ١٤ص.
- القحطاني، شعل محمد / كارت أحمد: مسرحية من فصل واحد – الرياض: الرئاسة العامة لرعاية الشباب، ١٤٠٥/ ١٤٠٦هـ، ٣٤ص.
- المريخي ، عبدالرحمن / ابن آدم قادم : مسرحية الطفل الغنائية – الرياض: الرئاسة العامة لرعاية الشباب ، ١٤٠٣/١٤٠٤هـ، ١٠٦ ص .

- المريخي ، عبدالرحمن علي / حكاية ماجرى : مسرحية - الرياض: الرئاسة العامة لرعاية الشباب، د. ت ، ٤٨ ص .
- المطيري ، خليف منير / الغرباء- القاهرة : مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٤٠٤هـ /١٩٨٤م، ٢٢٩ ص .
- الميمان ، كوثر بنت عبدالله / العقد الثمين - الرياض: الرئاسة العامة لرعاية الشباب، ١٤٠٦/١٤٠٥هـ، ٣٠ ص .
- الناشر ، عبدالله / البنات الصغيرات- الرياض: الرئاسة العامة لرعاية الشباب، د. ت ، ٣٨ ص .
- الهويريني ، محمد سالم / اللي مايعرف الصقر يشويه - الرياض: الرئاسة العامة لرعاية الشباب ، ١٤٠٣/١٤٠٢هـ ٨١ ص .
- الهلال ، عيسى فهد / صابر بن الصياد : مسرحية من فصل واحد - الرياض: الرئاسة العامة لرعاية الشباب ، ١٤٠٥/١٤٠٤هـ ، ٣٢ ص .

فوتوجراف

من

المسرح السعودي

قاعة المحاضرات والمسرح في النادي الأدبي بالرياض

مسرحية «السنين العجاف» عرضت في
ايلول ١٩٨٩. كما عرضت في المهرجان
الاول للمسرح التجريبي ومهرجان قرطاج
المسرحي في العام نفسه. ألفها محمد
العثيم، وأخرجها سمعان العاني. وكانت
المسرحية الثانية التي تمثل بها المملكة في
المسرح التجريبي بعد احتفال الهيئة عام
طبيعة مهمة في هذا المهرجان.

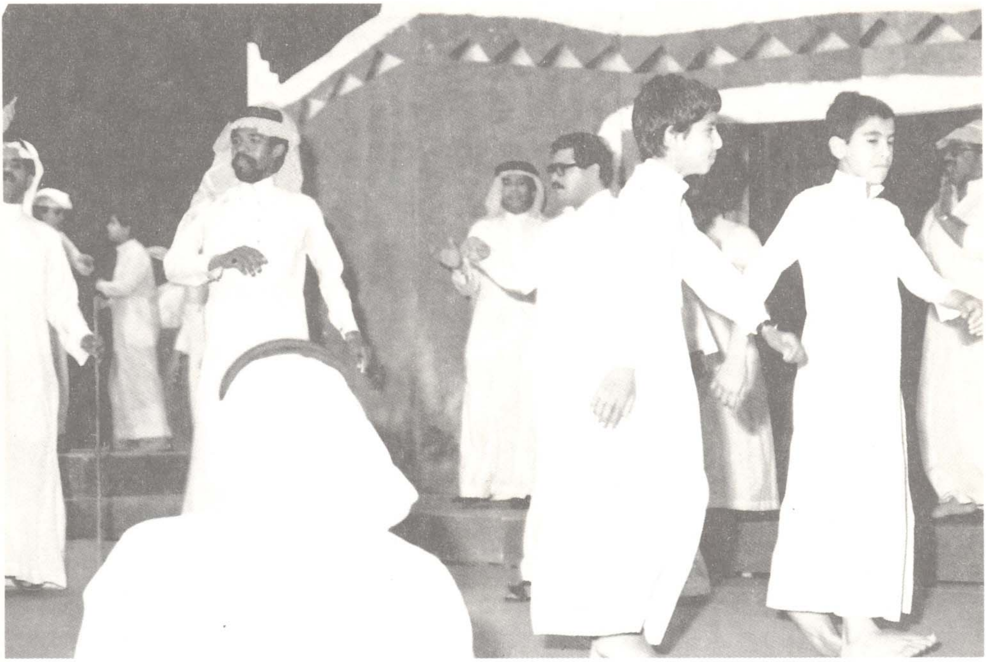
لقطة من مسرحية «النص والانتاج» من تأليف سليمان الحماد واخراج محمد رشدي سلام . قدمت على مسرح النادي الأدبي بالرياض عام ١٤٠٣ .

وشارك في التمثيل : بكر الشدي وعبد الرحمن الخريجي وعبد العزيز الغامدي وعبد الرحمن الخطيب وصالح الزير وبشير الغنيم وخالد سامي وراشد الشمراني وغرهم .

بروفة طاولة لأحدى المسرحيات

صورة معبرة لأحد عروض الدفعة الأولى من شعبة المسرح بقسم الاعلام بعد التخرج وهم يقدمون اعمالهم على مسرح جامعة الملك سعود . وهذا العرض من مسرحية «حلم الهمذاني» لمحمد العثيم من اخراج أبو الحسن سلام .

من مسرح النادي الأدبي



«سوق قبة رشيد» مسرحية غنائية برقصات شعبية ، وقد عرضت في المهرجان الوطني للثقافة والتراث عام ١٩٨٩ . من تأليف محمد العثيم ، وأخرجها سمعان العاني ، وأنتجتها جمعية الثقافة والفنون بالرياض .

راشد الشمراني في دور الكاتب - مسرح النادي الأدبي -

عبد الرحمن الخريجي ـ في دور صاحب مؤسسة فنية ـ مسرح النادي الأدبي

«المطاريش» ١٩٨٩ شاركت عن جامعة الملك سعود في المهرجان الوطني للثقافة والتراث وكانت أول عرض باللهجة المحلية في حين اعتادت جامعة الملك سعود على ان تقدم عروضها بالعربية الفصيحة . وهذه المسرحية من تأليف محمد العثيم واخراج عثمان قمر الأنبياء .

قصيدتـــان

عصام ترشحاني

الكلام المؤجّل

حُبنا مستحيلْ ...
هكذا الوردة المبهمةْ
فاجأتْ لهفتي
وكلامي المؤجّل فيها
توقّفَ فيهِ الهديلْ..
أين تخطو إذاً .. ؟
- والشذا ما اشتكى -
بَهْجتي .. جرّبتْ
فاقَةَ العَوْسجِ المُرِّ ،
والأُقحوان العليلْ..
فلْيكنْ .. مارأتْ مقفلاً ..
إنّهُ نعشها ..
في سواد الهزيعِ الطويلْ
***

(٢) ظلام النار

كانت تخرج مني
كشعاعٍ أسود
وكثيرٌ منها
يهلك في كلماتي
امرأةٌ .. تشبهُ في كل الأحوالِ
ظلام النار الأولى ..
لم تُشهرْ ..
منذ أتتني
ما يُشعل رأسي
بخراب الشِّعرِ ...
وتغضب إنْ .. لم أرْمِ الحُبَّ عليها..
لمّاحاً لسرائرها كنتُ
وأُوغل مثل صباح أبيض،
أُوغل ونوافذها
تلعب بالسَهَر الآخَر ..
هل كان عليَّ
بأن أحترق قريبا منها
أم .. نفترقَ ،
لأُدلي بالصرخاتِ
الى الشيطان ؟
لِهجارسها ..
وطناً كنتُ
وأسكنُ في البذرةِ
أسكنُ في الدهشةِ
أسكنُ في برعمها
فلماذا وأنا اكتشف الانَ ،
الأشياءَ المَيّتةَ فيها
انتظر هبوب الشمسِ
لأرجمَ بالماء خرائبها !؟..

أنا .. والخيول

شعر : محمد الشحات
- القاهرة -

لماذا
تميل الخيول إلى الرقصِ
تحمل أقدامها
ثم تهبط في خفةٍ
لماذا
تميل الخيول إلى الركضِ
تزهو
بأن السماء لها
والأراضين ملك لأقدامها
لماذا
تميل الخيول لأصواتها
فتصهلُ
حين تشق المسافات
تصمت حين يدب بها خوفها
لماذا .. نميل لها

***

الجياد التي تتناقل بين البلاد
وتأخذ في وجهها كل شيء
وتزهو بأن المسافات
ترحل من خلفها
والرياح
تسافر في شعرها
كيف حين تسارع في ركضها
تحس بأن الزمان يخاصمها
وأن الطريق الى اللانهائي
يميد بها
فتسقط
في آخر الليل متعبةً
تجس في عينها حلمها للبعيد

***

تنام الخيول بذاكرتي
تصحو محمّلة بالنسبن التي
عشتها
البلاد التي جبتها
وتخرج متخنة بالشذى من
جراحي

***

تفر الخيول بأسمائها
وتخرج من واجهات القصائد
سرعة في اتجاهي

(مكر مفر مقبل مدبر معاً
كجلمود صخر حطه السيلُ)
من دمي
وكم كنت أحلمُ
أن أرتمي فوق أعناقها
وأن أرتدي حلة المستحمِّ
بأشواقِهِ

***

أحبّ الخيولِ إليّ
التي تتمايل في رئتيّ
وتمرحُ مُسرعةً في ربوعي
وترقص حين يراقصني الشوُق
كنت أكاشفها
ساعةً حين أدركني وهْجها
والخيول تلملم أصواتها
نازلتني الهواجسُ
غادرني في العراء غبار
الخيول

***

الخيول التي تتمايل فوق
الربوع
وتحلم دوماً بيوم الرجوع
ويوم تحط بأثقاها
فتخرج في الأغنيات الجماح
الخيول التي تتنفس ريح
الصباح
وتركض بين حروف القصائد
ترحل في صلصلات الرياح

رسالة في الاسر والعهد

شعر : أحمد سويلم

أجيئك شعرا
فتحكم قيدك بين يديْ
أجيئك عشقا
تسدد للقلب سهماً شقي
فماذا عن العهد حين التقينا
وماذا عن الحزن في مقلتي ..
تقول العصافير وهي تنقّر نافذتي:
أيها الفارس المتململ
شق جدارك واصهر حديد النوافذ
فالموت موتٌ
وقيد الزنازين . موتٌ
وتلك القصائد في منحنى الدرب
تدعوك
تركب صهوتها في النهار العتي..
- أيها الفارس المتململ
لا تحسن صدرك تضربه الريح
ما العمر إلا جناح يطير
مغامرة في المنافي ..

سأعطيك سر العصافير
حين يباغتها خطر من عدو شقي
ها أنا الآن
بين يديك ..
تُحدث عني القيود
ويحملني العشق في راحتيه
يتوجني ملكا بالسنا والحلى
قد أبيْتُ السكينة
أنصهر الآن في النار
تكسبني الومض.. والألق السرمدي
السرمدي
فاقبل الآن خطوي
إن شئت
أو فاشحذ الآن سيفك
أصهره حين يلمس صدري
أثبّته شعلة للذين يريدون
أن يكسروا قيدهم
في يديْ

صرخــــة

قصة : طلعت سقيرق*

البحر يحاول أن يغمض عينيه لينام.. صاح الرجل: ((لايمكن .. البحر. لا ينام..)).. قالت زوجته باستغراب: ((ما بك يارجل لماذا تصرخ))؟؟ هزّ رأسه.. نظر في عينيها.. تراءت زرقة البحر.. تنهد.. كان يتمنى أن يستطيع ذات يوم احتواء كل الأطفال في قلبه ليحميهم من عواء الرصاص.. مرة حاول أن يسيج واحدا منهم بجسده ولكن الرصاصة التهمت طفلا آخر.. عندها رفع رأسه وتشنج، ثم ركض عاريا حافيا ليضم البحر.. هناك استطاع أن يبكي.. أن يرسل ماشاء من حكايا ودموع وآهات عذبت صدره طويلا.. فكيف لهذا البحر أن يغمض عينيه وينام..؟؟..

مدّت الزوجة ظل أصابعها وضغطت على ركبته.. كأنما انطلقت شرارة يولدها احتكاك أسلاك الكهرباء.. في بادىء الأمر أخذ يضحك بجنون.. ثم نفر وقفز إلى الخلف.. صاحت زوجته – ربما كان اسمها عائشة لايهم – ((مابك ماذا جرى))؟؟ اعتذر وعاد إلى مكانه.. قربها جلس.. طوى ركبتيه وشدّهما إلى بطنه.. قال: ((لماذا يريد البحر أن ينام))؟؟ حوقلت وبسملت ووضعت كفها على جبينه.. قال: ((لاتخافي حرارتي على حالها.. لكن هو البحر)).. قالت ((البحر هو البحر يا أبا المعتصم... كيف له أن يتغير..))؟؟ عرف أنها لن تفهمه.. قال: ((أجل.. البحر هو البحر..)) هزّت رأسها مطمئنة.. وهز رأسه مسكونا بكل الأحزان التي ركبته..

عند الصباح كان الأولاد يركضون.. وابنه المعتصم يملأ شوارع المخيم حيوية واندفاعا.. تذكر كيف حكى له عن ((المعتصم)) الكبير.. وكيف أخذ الطفل يملأ البيت بضحكات الفرح.. كان يصر على أنه مثل المعتصم الذي ذهب، وأنه سيكون رائعا كما كان.. يومها ضمه الأب إلى صدره، وترك المجال لدمعتين ساخنتين فانهمرتا على شعر الصبي.. صياح الأولاد شدّه إلى الشباك.. كانوا يحملون الحجارة ويرسلونها قذائف في وجه الاحتلال.. كان ابنه المعتصم أكثرهم

قدرة على إصابة الهدف .. شوارع المخيم تشهد .. الأولاد يشهدون.. وهذا الجرح الذي في كتفه يشهد بعد أن عضته رصاصة وأكلت جزءا من اللحم والعظم..

عندما نام الولد، قال: ((هذا الولد لايعرف الهدوء)) ردّت الزوجة ((كم أخاف عليه.. كتفه يؤلمه كلما حرك يده.. وهو يصر على رمي الحجارة)).. قال: ((ليفعل مايريد.. مضت على الجرح مدة طويلة)) قالت : ((أنت تشجعه دائما.. الله يستره)) ارتسمت على شفتيه ابتسامة.. نظر إلى البحر في عينها.. كان يتمنى أن يمتصه الماء.. ان يغرق قدميه وصدره.. أن يرتمي على الشاطىء مسكونا بأشعة الشمس.. أن يركض لاهثا خلف المعتصم وهو يدفع الخيول الى هناك.. عندها كانت الدنيا سترقص كما لم ترقص من قبل.. ولابد ساعتها أن يفتح البحر عينيه على وسعهما.. وكيف للبحر في مثل هذا الوقت أن ينام ؟؟..

هزّ رأسه.. قالت الزوجة ((مابك يا أبا المعتصم)) قال ((البحر يحاول أن يغمض عينيه وينام)) حوقلت وبسملت من جديد.. صاح ((افهمي يا امرأة البحر يغرق)) فتحت فمها ونظرت إليه لاهثة.. قالت ((يامصيبتي.. جنّ الرجل.. كيف للبحر أن يغرق.. سلامة عقلك)) قال ((نعم كيف؟؟ ولكنها الحقيقة)).. وضعت رأسها بين يديها وانفلتت من العينين كل ينابيع الدموع.. كانت واثقة أن الرجل جنّ.. خافت من غدر الأيام.. الأيام القادمة.. تخيلت كيف ستكون وحيدة تصارع مصاعب الحياة.. كيف ستؤمن اللقمة لها وللمعتصم.. ولا تدري لماذا رأت – او هكذا تصورت – أن المعتصم يتسول في شوارع الدنيا.. يمدّ يده وينادي.. قامت الى رجلها واحتوته بين ذراعيها.. صاحت ((أرجوك لاتفعل هذا))؟؟ قال – وكأنه كان يرى ماترى – ((ليتني استطيع يا امرأة ليتني أستطيع.. فالبحر يحاول أن يغمض عينيه لينام وعندها سيكون مايكون.. أيقظي المعتصم يا امرأة.. أيقظيه.. لعله يستطيع أن يفعل أي شيء. عله يستطيع)) وصرخت المرأة صرختها التي ملأت الزمان والمكان..وكان البحر يغمض عينيه ويحاول أن ينام..

---

* عضو اتحاد الكتاب العرب بدمشق ، ورئيس القسم الثقافي في صوت فلسطين، له أكثر من ١٥ كتابا في القصة والشعر وغيرها . .